



**HIER+JETZT**



**Nora Mathys, Walter Leimgruber,  
Andrea Voellmin (Hg./éd.)**

# **Über den Wert der Fotografie**

**Zu wissenschaftlichen Kriterien für  
die Bewahrung von Fotosammlungen**

**2013**

**hier + jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte, Baden**

©2013 hier + jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte GmbH, Baden  
[www.hierundjetzt.ch](http://www.hierundjetzt.ch)  
ISBN Druckausgabe 978-3-03919-277-9

Publiziert mit Unterstützung von:

**prohelvetia**

## **Inhalt**

<b>Über den Wert der Fotografie. Einführung</b>	<b>7</b>
Andrea Voellmin, Walter Leimgruber, Nora Mathys	
<b>L'évaluation de collections photographiques : un «diagnostic» essentiel à la conservation</b>	<b>13</b>
Marie Beutter-Panhard et Elodie Texier-Boulte	
<b>Wem gehört das Bild von Wachmann Meili? Über die Rechte an Pressefotografien</b>	<b>19</b>
Andreas Ritter	
<b>Aufwerten, umwerten, abwerten. Vom Fotoarchiv zum kulturellen Gedächtnis</b>	<b>30</b>
Peter Pfrunder	
<b>...Et si tout pouvait nous amener à rien?</b>	<b>42</b>
Jean-Marc Yersin	
<b>«Great service, too, will the plain and truthful records of Photography afford to the historian of future ages.»</b>	<b>55</b>
Jens Jäger	
<b>Collections Roger-Viollet. Des inventaires avant toute chose</b>	<b>63</b>
Delphine Desveaux	
<b>La photographie, œuvre collective</b>	<b>73</b>
Olivier Lugon	

<b>Virtualität, Materialität und Funktionalität: Das analoge Archiv im digitalen Zeitalter</b>	<b>83</b>
Rudolf Gschwind	
<b>Das visuelle Erbe. Ein Produkt des Zufalls und der Überlieferungsbildung?</b>	<b>91</b>
Nora Mathys	
<b>L'évaluation de la photographie par la valorisation en milieu muséal?</b>	<b>104</b>
Carole Sandrin	
<b>Die Bedeutung der Bewertung für die Fotografiegeschichte und für die Agentur- und Pressefotografie</b>	<b>119</b>
Bernd Weise	
<b>La photographie de presse: une approche nécessairement archivistique</b>	<b>139</b>
Gilbert Coutaz	
<b>Das Fotoerbe sichern</b>	<b>150</b>
Walter Leimgruber, Nora Mathys, Markus Schürpf, Andrea Voellmin	
<b>Zu den Autorinnen und Autoren</b>	<b>156</b>

# Über den Wert der Fotografie. Einführung

Andrea Voellmin, Walter Leimgruber, Nora Mathys

«Über den Wert der Fotografie. Wissenschaftliche Kriterien für die Bewahrung von Fotosammlungen» lautete der Titel der internationalen und transdisziplinären Tagung, die am 23. und 24. März 2012 in Aarau stattfand. Im vorliegenden Band sind die Beiträge der Referentinnen und Referenten versammelt. Das Bedürfnis, zusammen mit einem Fachpublikum nach dem «Wert der Fotografie» und nach Bewertungsmöglichkeiten von fotografischen Beständen zu fragen, entstand im Zusammenhang mit dem «Sicherungs- und Evaluationsprojekt Ringier Bildarchiv», welches das Staatsarchiv Aargau 2009 mit der Übernahme des analogen Bildarchivs aus dem Verlagshaus Ringier lanciert hatte. Augenfälligstes Merkmal dieses Bestandes ist sein Umfang mit hochgerechnet sieben Millionen Fotos. Dieser Aspekt konfrontierte das Staatsarchiv von Beginn an mit grundsätzlichen und vorher kaum bekannten Fragen zum Umgang und zur Bewertung eines derart grossen Fotobestandes.

Gleichzeitig stand zum vornherein fest, dass die Fotografien nicht nur um ihrer selbst willen erhalten werden sollen, sondern auch deshalb, weil es sich beim Ringier Bildarchiv um ein Kulturgut von hohem Rang handelt, das darüber hinaus für kommende Generationen ein grosses Forschungspotential beinhaltet. Von Anfang an war deshalb vorgesehen, externe Fachleute und Sachverständige am Projekt zu beteiligen. Die Diskussion über Wert und Bewertung von Fotos im «stillen Kämmerlein» zu führen, kam nicht in Frage. Mit dem Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Universität Basel, das sich mit der Erforschung der visuellen Kultur und der Fotografie beschäftigt, und der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde, die eigene Fotosammlungen besitzt und die Fotosammlungen und -dokumentationen initiiert hat, konnten zwei Partner aus der Wissenschaft als Mitorganisatoren der Tagung gewonnen werden. Die Zusammenarbeit der Organisierenden stand für eines der Ziele der Tagung: Das Zusammenführen von Institutionen und Personen, die sich auf verschiedenen Ebenen mit der Bewahrung von Fotografien auseinandersetzen, um die Frage nach wissenschaftlichen Bewertungskriterien aus unterschiedlichsten Perspektiven zu diskutieren.

Mit der digitalen Wende hat die analoge Fotografie ausgedient, der Bestand an herkömmlichen Fotos wird künftig nur noch geringfügig wachsen. Damit ändert

sich der Blick auf die analoge Fotografie: Einerseits entledigen sich Fotografinnen und Fotografen und insbesondere Firmen der platzintensiven Fotoarchive – was digital nicht vorhanden ist, wird nicht mehr gebraucht. Andererseits erfährt die analoge Fotografie eine grosse Aufmerksamkeit von Seiten der Sammlerinnen und Sammler, von an historischen Aufnahmen interessierten Laien und auch von der Forschung.

Viele (analoge) Fotosammlungen, -nachlässe und -archive stehen nun zur Disposition – einige sind bereits von öffentlichen Institutionen und Stiftungen übernommen worden, andere sind noch nicht gesichert. Die Fotosammlungen in den aufbewahrenden Institutionen wachsen stetig und teilweise exponentiell an. Diese Bestände sind «öffentliches Gut» geworden, müssen aber aufbereitet werden, bevor sie für Forschung und Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Auf dem Weg, aus einem (Presse-)Gebrauchsarchiv ein historisches Bildarchiv zu machen, gibt es viel Arbeit zu erledigen: Die Fotografien sind in ihren unterschiedlichen Verwendungsweisen und Entstehungskontexten zu erhalten und zu erschliessen. Ein offener Punkt für die Institutionen ist, wie viel Zeit sie dafür verwenden und wie viele Ressourcen sie dafür einsetzen können. Für die grossen Mengen an Fotografien des 20. Jahrhunderts ist die Bewahrung und Erschliessung zu einer kostspieligen Aufgabe geworden, bei der in Zukunft die Bewertung der Bestände eine zunehmend wichtige Rolle spielen wird.

Es stellt sich daher die Frage, welche Fotografien archivwürdig und somit erhaltenswert sind und welche nicht. Sie ist nicht einfach zu beantworten, da die Fotografie nicht nur als ästhetisches Produkt gesehen werden kann, sondern ebenso als Dokument und als Medium der Kommunikation und des Wissenstransfers zu gelten hat. Die Bewertung von Fotografien ist ein komplexes Unternehmen und auch abhängig von den Zielsetzungen und den Möglichkeiten der aufbewahrenden Institutionen. Zwingende konservatorische Massnahmen verursachen hohe Kosten, deshalb spielen die fotografische Technik und die materielle Beschaffenheit der Bildträger bei der Bewertungsfrage eine eminente Rolle. In den Bildagenturen ist die Triage und Kassation von Bildern Alltag; in Museen, Bibliotheken und Archiven werden solche Massnahmen intern diskutiert und teilweise umgesetzt, doch öffentlich ist die Bewertung von Fotografien ein «heisses Eisen». Aus der Perspektive der Forschenden würde man am liebsten nichts, aus Sicht der unwägbaren Kostenfolgen am liebsten fast alles wegwerfen.

Ziel der Tagung und des vorliegenden Bandes ist es, das Tabu der Bewertung von Fotografien zu brechen und die Chancen und Risiken, Möglichkeiten und Grenzen der Bewertung von Bildarchiven auszuloten und zu diskutieren. Dabei stehen mögliche Kriterien für die Bewertung von grossen Fotoarchiven im Vordergrund.



Schaut man, wer sich der Aufbewahrung der Fotografien annimmt, so zeigt sich ein vielfältiges Bild: Fotografien werden – von wenigen Ausnahmen abgesehen – nicht in eigens dafür zuständigen Institutionen gesammelt. Fotobestände finden sich in Archiven, Bibliotheken und Museen unterschiedlichster Grösse und thematischer Ausrichtung wieder. Jede dieser Institutionen hat ihre Eigenheiten, ihre Stärken und Schwächen im Umgang mit Fotografie. Legen die einen den Schwerpunkt auf die Fotografie als ästhetisches Produkt, so betonen die anderen deren dokumentarischen Charakter. Mal wird die Fotografie als Einzelobjekt betrachtet, mal als Konvolut oder Serie. So werden bereits von den aufbewahrenden Institutionen unterschiedliche Ansprüche und Wertigkeiten an die Sammlungen herangetragen. Die vielfältige Aufbewahrung und der unterschiedliche Umgang mit Fotografien sind aber nicht nur problematisch, sondern verweisen auf das mehrschichtige Potential: Die Mehrdimensionalität von Fotos kann unseren Blick erweitern. Ein Pressebild beispielsweise ist nicht nur Dokument oder historische Quelle, sondern ebenso Artefakt, ein «gemachtes» Bild. Es wurde als Ausschnitt, als Bild der Welt in einem bestimmten Moment von einer Person mit einer technischen Ausrüstung hergestellt. Dadurch ist es einmalig, verletzlich und kostbar. Fotos funktionieren auch als Projektionsflächen. Das Porträt eines unbekannten Menschen, von dem wir weder Namen noch Lebensweg kennen, kann uns inspirieren, unsere Fantasie zu einer Geschichte anregen. Darin steckt ein Potential, das vielleicht weniger die Forschenden, dafür aber Künstlerinnen und Künstler ausschöpfen können.

Weiter schaffen Fotografien einen neuen Distanzbegriff. Sie zeigen uns Orte, wo wir uns nie hinwagten würden, wo wir nie hinkämen: Fotos vom Mond, von Kriegen, Unfällen und Katastrophen. Die Fotografie erlaubt uns auch eine Nähe, von der wir in der Realität nur träumen können; etwa wenn wir ein Porträt unseres Lieblingsschauspielers oder unserer Lieblingssängerin ins Wohnzimmer hängen. Fotografien fangen die Zeit ein und dokumentieren, wie das im Aargauer Staatsarchiv aufbewahrte Bild vom «Aarboden», der heute tief unter dem Seespiegel des Grimselstausees liegt, auf eindruckliche Art und Weise untergegangene Welten. Ein ebenso vielfältiges Bild wie die aufbewahrenden Institutionen zeigen die zuständigen Wissenschaften. Fotografien waren lange Zeit zwar Bestandteil der Wissenschaft, aber eher als Hilfsmittel, das der Dokumentation und der Illustration diene denn als eigentlicher Gegenstand der Forschung. Der Wandel hin zu einer Fotografieforschung hat sich erst in den letzten Jahrzehnten vollzogen. Für die Schweiz ist etwa Paul Hugger zu nennen, der angefangen hat, sich mit Fotografie als volkskundlich-kulturwissenschaftlich relevantem Feld der Alltagskultur-Forschung auseinanderzusetzen. Ähnliche Entwicklungen sind in der Kunstgeschichte, in der Geschichte, in den Medienwissenschaften und in anderen Gebieten fest-

zustellen. Merkmal der Fotoforschung bleibt, dass sie häufig verbunden mit anderen Fragestellungen ist: Man nutzt Fotografie, um mit ihrer Hilfe bestimmte Themen zu erschliessen, die man aber zusammen mit anderen Quellengattungen untersucht und bearbeitet. Fotografieforschung, die sich genuin mit dem Prozess des Fotografierens vom Auslösen des Apparats über das Nutzen und Sammeln der Bilder auseinandersetzt, umfasst einen eher kleinen Teil. Deshalb ist ein weiteres Charakteristikum von Fotografien, dass sich häufig Personen mit Fotos auseinandersetzen, die daneben auch andere Themen bearbeiten, und die Beschäftigung mit Fotografie auf diese Weise eingebettet bleibt in die jeweiligen fachlichen Traditionen und Zusammenhänge. Eigenständige Lehrstühle für Fotografie gibt es nur ganz wenige. Pointiert könnte man daher sagen, dass alle etwas über Fotografie wissen, aber niemand wirklich für sie zuständig ist. Wir haben in der Forschung also eine ähnliche Situation wie bei den aufbewahrenden Institutionen: Nur die wenigsten beschäftigen sich nur mit Fotografie, viele tun es neben anderem, alle unter je spezifischen Prämissen und mit anderen Fragestellungen, Zugängen und Erkenntnisinteressen. Das führt auch in der Wissenschaft zu einem sehr heterogenen, nur schwer überschaubaren Feld.

Als Vorbereitung für die Tagung fand im Herbst 2011 ein Workshop statt, an dem rund 30 Personen teilnahmen. Uns war es ein Anliegen, vor dem grossen, öffentlichen Treffen ein Gerüst zu bauen, das uns Hilfestellung und Anhaltspunkte bot. Zu diesem Zweck hörten und diskutierten wir nicht nur Inputreferate, sondern setzten uns in Arbeitsgruppen ganz konkret mit den vielfältigen Fragen auseinander. Als besonders aufschlussreich erwies sich die Bearbeitung einzelner Beispiele aus dem Ringier Bildarchiv. Was wir dabei erkennen konnten, war die Tatsache, dass die Dinge unter dem hellen Licht des konkreten Materials anders aussehen als unter der distanzierten, etwas künstlichen Beleuchtung der Abstraktion. Auf einer allgemeinen Ebene haben manche eine klare Meinung, wie man mit fotografischen Sammlungen zu verfahren hat, was zu erhalten ist und was nicht. Im konkreten Fall präsentiert sich die Sachlage jedoch meist anders: Es tauchen neue, unerwartete Aspekte auf, Kategorien verschwimmen, Fragen bleiben unbeantwortet.

Gerade dieses Verrücken, Relativieren und Infragestellen bestehender Perspektiven wurde zum Anliegen der Tagung. Wir alle setzen uns mit Fotografie und fotografischen Sammlungen auseinander, unter dem Blickwinkel einer bestimmten Institution, eines bestimmten Auftrags, einer bestimmten Erfahrung, einer bestimmten Zielsetzung. Sobald aber andere Akteurinnen und Akteure ins Spiel kommen, aus anderen Institutionen, mit anderen Erfahrungen und Absichten, ergeben sich neue Aspekte, Problemstellungen oder Ansätze. Das Ziel unserer Veranstaltung war daher, die Frage der Bewertung von Fotografien in Fotosammlungen,

die ja an vielen Orten – aber meist im Stillen – unter bestimmten Vorzeichen geführt wird, ans Licht einer breiten Öffentlichkeit zu holen.

Wir versprechen uns davon:

- dass diese Diskussion öffentlich wird;
- dass sie gemeinsam und nicht getrennt nach Institutionen und Akteuren geführt wird;
- dass die multiperspektivische Ausrichtung die Vielschichtigkeit der Fragen und der möglichen Lösungsantworten zeigt
- und dass sie kontrovers geführt wird.

Die Aufgabenstellungen sind kompliziert, die Felder unübersichtlich, gross und kaum erkundet, die Akteurinnen und Akteure zahlreich. Daher scheint uns eine Vereinigung der Stimmen aus der Forschung und aus der Praxis notwendig. Nicht dahin gehend, dass am Schluss alle die gleiche Meinung haben und das Gleiche tun. Absicht ist, dass eine Übersicht entsteht und Argumente erarbeitet werden, die es für die Gewinnung von Ressourcen braucht. Für die optimale Bewirtschaftung der Sammlungen sollen Zusammenarbeiten, Absprachen und Koordinationen ermöglicht werden.

Das Ziel der Tagung, verschiedenste Akteurinnen und Akteure aus dem vielfältigen Feld der Fotografie zusammenzuführen, spielte nicht nur bei der Auswahl der Referentinnen und Referenten eine bestimmende Rolle, sondern auch bei der Gliederung des Programms. Wir verzichteten bewusst auf die Bildung thematischer Blöcke und stellten eine Abfolge zusammen, die eher einem hin und her schweifenden Blick über Probleme, Fragestellungen und Herangehensweisen entspricht.

Am Anfang stehen eher technische Aspekte, die für die Bewahrung und Nutzung von Fotografien zentral sind. Als Restauratorinnen untersuchen Marie Beutter-Panhard und Elodie Texier-Boulte Fotografien als physische Objekte, als «Patienten», um sich an deren Wert heranzutasten und um die Möglichkeiten zu deren Erhaltung abzuklären. Der Anwalt Andreas Ritter analysiert aus juristischer Sicht den Werkcharakter von (Presse-)Fotografien und erläutert ihren rechtlichen Schutz und damit die Verwendbarkeit der Bilder. Einen ersten Einblick in die Bewertung von Fotografien im institutionellen Rahmen gibt Peter Pfrunder, Direktor der Fotostiftung Schweiz, wobei er die Stiftung zwischen Archiv und Museum ansiedelt. Mit Jean-Marc Yersin als Vertreter von Memoriav, dem vom Bund finanzierten Verein für die Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes, entsteht ein überinstitutioneller Blick auf die Memopolitik in der Schweiz. Der Beitrag des Historikers Jens Jäger beleuchtet die Wünsche der Forschung an die aufbewahrenden Institutionen. Delphine Desveaux, Direktorin der Sammlung «Parisiennne de photographie», gibt Einblicke in eine riesige, hochkarätige Fotosammlung zwischen öffentlicher Hand und Wirtschaftlichkeit. Der Fotohistoriker Olivier Lugon weist

auf die Interferenz von ästhetischen und dokumentarischen Eigenschaften der Fotografie hin und formuliert Kriterien für deren Bewertung. Rudolf Gschwind fragt als Leiter des Imaging and Media Lab der Universität Basel nach der Ersetzbarkeit der analogen Fotografie durch digitale Kopien und stellt die Zugänglichkeit eines Bestandes in den Vordergrund. Anschliessend folgen zwei Darstellungen unterschiedlicher institutioneller Umgangsweisen mit fotografischen Beständen. Nora Mathys erläutert als Projektleiterin des Ringier Bildarchivs anhand eines Kriterienkatalogs das Bewertungsverfahren des Staatsarchivs Aargau und Carole Sandrin zeichnet nach, wie im Musée de l'Elysée Fotonachlässe durch Ausstellungen und Kooperationen mit Universitäten aufgewertet werden. Bernd Weise vermittelt uns als Kenner der deutschen und internationalen Fotoagenturenzene einen Eindruck vom ökonomischen Wert von Aufnahmen in Agenturen und ermöglicht so Einblicke in die Produktionsbedingungen von Presse- und Agenturfotografien. Gilbert Coutaz, Staatsarchivar des Kantons Waadt, betont die Bedeutung des textlichen Kontextes von Pressefotografien am Beispiel des Bestandes Edipresse.

Abschliessend wird zusammenfassend versucht, die notwendigen Schritte für eine sinnvolle und erfolgreiche weitere Arbeit im Bereich der Fotosammlungen aufzuzeigen.

Die Organisationen und die Herausgeber dieses Buches danken insbesondere Markus Schürpf, Leiter des Büros für Fotografiegeschichte Bern und Berater des Projekts «Ringier Bildarchiv», für seine Kommentare und Inputs zur Organisation der Tagung und zum Tagungsband. Sie danken ebenso den Institutionen, welche die Realisation von Tagung und Publikation ermöglicht haben: dem Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (SNF), der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW), dem Swisslos-Fonds Kanton Aargau, Memoriav – dem Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz und der Pro Helvetia.

# L'évaluation de collections photographiques : un « diagnostic » essentiel à la conservation

Marie Beutter-Panhard et Elodie Texier-Boulte

Notre approche de la photographie en tant que Restauratrices du Patrimoine diffère de l'approche d'un archiviste, d'un iconographe, d'une agence de presse. Approches différentes qui sont complémentaires de la nôtre : – d'une part parce que notre intérêt se porte essentiellement sur l'objet photographique, son histoire, son procédé, sa nature, son support et moins sur son contenu iconographique ; – d'autre part parce que nous sommes tenues en tant que Restauratrices du Patrimoine, au respect d'une déontologie telle que celle de l'ECCO (European Confederation of Conservator-Restorers' Organisation) ou de l'ICOM (International Council Of Museums). La gestion du Conservateur-Restaurateur est définie par l'ECCO de la manière suivante : « Le rôle fondamental du Conservateur-Restaurateur est de préserver les biens culturels au bénéfice des générations futures. L'examen diagnostique consiste à déterminer les matériaux constitutifs et l'état de conservation du bien culturel, à identifier ses altérations, leur nature et leur étendue, à évaluer les causes des dégradations, à déterminer le type et l'étendue de l'intervention nécessaire à sa préservation. »<sup>1</sup> Et pour appuyer l'importance d'une approche pluridisciplinaire l'article 3.8 du Code de Déontologie de l'ICOM précise : « La coopération interdisciplinaire est d'une importance primordiale. De même qu'un chirurgien ne peut être en même temps radiologue, pathologiste et psychologue, le conservateur restaurateur ne peut être un expert en art ou en histoire culturelle et en chimie et/ou autres sciences naturelles ou humaines. »<sup>2</sup>

C'est par conséquent lors de l'évaluation d'un ensemble de photographies que nous étudierons en prenant en compte ses origines, son histoire, son intégrité. Il n'est par conséquent pas question dans notre travail de notion de tri, de sélection, voire d'élimination. L'évaluation est envisagée dans le sens d'un diagnostic, d'un examen complet, (correspondant au terme équivalent « survey » en anglais).

1 ECCO, « Règles professionnelles de l'ECCO », adoptées le 11 juin 1993 et modifiées le 1er mars 2002 par l'assemblée générale de l'ECCO.

<http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines.html>

2 ICOM-CC, le conservateur-restaurateur, une définition de la profession, Copenhague, 1984.

### **L'évaluation permettant de connaître un fonds, une collection, dans son ensemble**

Le terme « diagnostic » provient du grec « diagnôsis » qui signifie par (à travers) la connaissance. En médecine, le diagnostic est le raisonnement menant à l'identification de la maladie, à partir des caractères ou symptômes relevés par des observations, des contrôles ou des tests. Une sorte de bilan complet à un instant T. Il repose sur deux étapes :

1) L'anamnèse (histoire de la maladie) : C'est l'étape la plus cruciale de la consultation. Le médecin écoute son patient, d'abord librement, puis en l'orientant par des questions. Cela permet de connaître ses antécédents, les symptômes ressentis, l'ancienneté de la maladie et son évolution.

C'est la même démarche que pour l'approche d'un fonds. Différentes informations sont récoltées lors de cet entretien avec les responsables du fonds :

- Histoire du fonds : ses origines, sa constitution, sa création, sa gestion, sa localisation actuelle.
- Nature du fonds : archives de presse, œuvres d'art, objets historiques, fonds documentaire, fonds d'amateur, etc.
- Fonctionnement du fonds : présence d'un inventaire, d'une liste, d'une organisation particulière, etc.
- Usage actuel du fonds : consultation, conservation, diffusion, entreposage, dépôt, etc.
- Usage futur du fonds : publication, numérisation, accès par des chercheurs, prêt, etc.
- Moyens envisagés par l'institution pour la conservation d'un fonds : temps, budget, moyens humains, impartis pour son fonctionnement, son évolution et sa sauvegarde.
- Attentes du responsable du fonds.

Toutes ces informations sont indispensables et ne peuvent être rassemblées que grâce à ce dialogue/entretien avec les responsables du fonds. Cet échange est fondamental afin de cibler l'étude, les attentes et de faire ressortir les points clés à étudier et à approfondir, et de préparer les outils nécessaires à son analyse.

2) La phase d'analyse : Une fois ces préliminaires terminés, il est alors possible d'entrer dans la phase d'analyse de l'ensemble photographique (on parlera d'examen physique en médecine).

Ces examens vont permettre de déterminer :

- le volume d'un fonds : ampleur/quantité/mètres linéaires ;
- sa nature et procédés photographiques rencontrés : diversités des techniques ;

- son état de conservation : altérations, dégradations, urgence, etc.;
- ses modes de conditionnements : différents types de conditionnement et leur état, types de matériaux en contact ;
- les conditions thermohygrométriques environnementales : étude des relevés, mesures, moyens climatiques du lieu de stockage.

Ce diagnostic se fait avec des outils spécifiques et adaptés permettant d'enregistrer tous les paramètres relatifs à un fonds photographique :

- une cartographie réalisée afin de repérer au mieux l'organisation du fonds ;
- différentes techniques d'identification des procédés photographiques : tests (indicateurs colorés), l'observation à l'œil nu ou à l'aide d'une loupe binoculaire ou microscope ;
- des relevés thermohygrométriques T (C°) et HR (%) : relevés effectués systématiquement afin d'enregistrer les conditions environnementales d'un fonds photographique ;
- des mesures d'intensité lumineuse (luxmètre) si nécessaires ;
- une base de données que l'on aura construite en fonction des critères et des attentes des responsables du fonds.

Cette base de données sera adaptée au cas par cas et pourra être établie sur une méthode par sondage ou étude pièce à pièce en fonction du temps imparti, du degré de précision voulu, du caractère homogène ou non de la collection et des moyens dévolus.

### **Evaluation : l'état d'un fonds photographique et les remèdes idéaux pour la conservation**

Les dégradations/altérations ont trois origines principales :

- facteurs intrinsèques à la photographie,
- facteurs dus à l'usage de la photographie,
- facteurs dus à l'environnement de la photographie.

Les facteurs intrinsèques sont dus à la nature même des supports photographiques (esters celluloseux, verre, papier, cuivre argenté), à leur différents composés (liants, surfacage, vernis, colorants, pigments, sels d'argent) et leur dégradation naturelle face au temps. Les facteurs dus à l'usage de la photographie sont les manipulations, expositions, consultations de photographies. L'environnement (température, humidité relative, lumière, polluants, peroxydes, conditionnements non appropriés) peut jouer le rôle de catalyseur de dégradation ou au contraire avoir un rôle barrière ou conservateur s'il est contrôlé et stabilisé.

L'évaluation d'un fonds photographique permet de révéler l'état de conservation d'un fonds, sa nature, ses besoins en termes de conservation, ses urgences et priorités de traitements. Elle permet aussi de proposer des solutions, remèdes idéaux adaptés au fonds évalué. Les responsables du fonds ont alors les moyens de prévoir des campagnes de restauration ou de conservation.

### L'évaluation devant s'adapter à la réalité

L'évaluation d'un fonds et d'une collection, même si elle tend à être la plus systématique possible, doit s'adapter à la réalité. Se développe alors un jeu de compromis, de juste équilibre. Les évaluations vont en réalité s'adapter à la nature des fonds/ensembles, des volumes rencontrés et du caractère homogène ou non du fonds concerné. De ces paramètres vont dépendre la durée de l'évaluation, le type d'évaluation et le budget nécessaire. Par conséquent, on constate très souvent qu'une évaluation s'adapte concrètement au cas par cas.

Origine du fonds	Volumétrie	Homogénéité/ hétérogénéité	Durée de l'évaluation	Type d'évaluation
<b>1. Musée (1878)</b>	360 000	Hétérogène	4 mois 1 personne	Quasi exhaustive
<b>2. Musée (Association 1960)</b>	11 000 appareils 2 000 000 photos	Hétérogène	1 an 4 personnes	Lots Quasi exhaustive
<b>3. Archives médicales</b>	3 000 m linéaires	Hétérogène	3 semaines	Preservation survey of the British Library
<b>4. Fonds insti- tution publique (1915)</b>	4 000 dégâts des eaux	Homogène Négatifs sur verre	2 jours	Lots
<b>5. Archives Publiques</b>	10 000 m linéaires sur 3 sites	Documents graphiques essen- tiellement	Jamais réalisée car effectifs trop justes Délais trop courts Pas notre spécialité	

**Tableau : Exemples d'évaluations réalisées pour différents types de fonds photographiques**



L'évaluation nécessite une concertation préalable et des préliminaires nécessaires à sa réussite. Elle permet de donner un état à un instant T d'un fonds photographique, de définir ses besoins et de révéler des priorités d'intervention. Afin qu'elle soit la plus exhaustive possible, elle devra être pluridisciplinaire et globale. C'est seulement à partir de cette vision globale donnée par une évaluation que peuvent être prises des décisions et être envisagées des campagnes/phases de conservation à plus ou moins long terme et ce sera à la personne en charge du fonds de prendre ces décisions.

### Notes bibliographiques :

- Lavédrine, Bertrand ; Gandolfo, Jean-Paul ; Monod, Sybille : Les collections photographiques. Guide de Conservation Préventive. Paris 2000.
- Keene, S. : Surveying the library. Determining suitability of environment and extent of deterioration. In : Preservation in Libraries. Principles, Strategies and Practice for Librarians. London 1993, 53–66.
- Getty Conservation Institute (Hg.) : The Conservation assessment: A tool for planning, implementing and fundraising, 1990.
- Walker, A. ; Foster, J. : Preservation Assessment Survey for libraries and archives. User's guide. London 2001.

### Abstract

Bei der Bewertung, also der Beurteilung von Sammlungen oder fotografischen Beständen nach den Vorgaben der Konservierung und Restaurierung, verfolgen wir einen anderen Ansatz als etwa ein Archivar, ein Ikonograph oder eine Presseagentur. Unser Urteil beruht im Wesentlichen auf der umfassenden Untersuchung des Bestands in seiner Gesamtheit, des fotografischen Gegenstands, seiner Geschichte, seiner Verfahren und seiner Natur. Unser Vorgehen ähnelt einer Diagnose, einer vollständigen Prüfung aller Aufnahmen. Die Evaluation ist standardisiert und muss sich nach dem Berufsethos der Konserva-

torinnen und Restauratoren (gemäss den Vorgaben der European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations (E.C.C.O.) und des Internationalen Museumsrats ICOM) richten. Die Bewertung muss umfassend, integer, wissenschaftlich einwandfrei und objektiv sein und sich auf die systematische Auswertung der unterschiedlichen Parameter stützen. In der ersten Etappe der Untersuchung eines fotografischen Bestands spielt das Ordnen, Auswählen oder sogar Aus-sortieren noch gar keine Rolle. Im Vorfeld der Bewertung werden wichtige Vorbereitungen durchgeführt, anhand derer sich die Untersuchung neu aus-

richten oder auch anpassen lässt. So kann man dabei Zielsetzungen (neu) definieren und Schlüsselaspekte hervorheben, auf die man genauer eingehen möchte. Ein Gespräch mit der verantwortlichen Person der Sammlung oder mit dem Konservator sowie ein Meinungsaustausch mit Vertretern und Vertreterinnen anderer Fachbereiche sind unverzichtbar.

Der Zustand einer Sammlung oder eines Bestands zu einem bestimmten Zeitpunkt ist ausschlaggebend für die Wahl der Erhaltungsmethoden und der geeigneten Massnahmen. Er bestimmt ebenso die Planung von Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten, die kurz- oder langfristig ausfallen können, je nachdem, was Vorrang hat und wie viel Zeit, Geld und Arbeitskraft zur Verfügung stehen. Auf der Grundlage dieser Anfangsdiagnose beziehungsweise Bewertung können die Verantwortlichen der Sammlungen die geeigneten Entscheidungen treffen. Da die einzelnen Parameter von Fall zu Fall sehr unterschiedlich ausfallen

können, müssen wir oft sehr unterschiedliche Kompromisse eingehen, bis ein Gleichgewicht hergestellt ist, das der Realität gerecht wird. Diese Parameter definieren Dauer und Art der Bewertung und geben auch die Höhe der finanziellen Mittel vor.

Nur wenn es gelingt, durch eine solche Bewertung einen Überblick über die Bestände zu gewinnen, können die richtigen Entscheidungen getroffen und – auf kürzere oder längere Sicht – geeignete Konservierungsphasen oder -arbeiten in die Wege geleitet werden. Die Entscheidungen werden jedoch von der für die Bestände verantwortlichen Person getroffen.

Im Anschluss lässt sich eine Digitalisierung der bewerteten Bestände ins Auge fassen, sofern der Wunsch besteht, die Bestände beziehungsweise ihre Inhalte weiter zu verbreiten. Diese Digitalisierungsarbeit ist zwar eine sinnvolle Ergänzung und die logische Folge der vorangegangenen Bewertung der Bestände, wird diese Phase jedoch niemals ersetzen.

# Wem gehört das Bild von Wachmann Meili? Über die Rechte an Pressefotografien

Andreas Ritter

## Einführung

Der Jurist fühlt sich an Tagungen wie dieser zu Themen der Kunst und Kultur oft ein bisschen als Feigenblatt, das man verwendet, um die vorhandene Blösse, die in Bezug auf die unbeliebten Fragen des Rechts und der gesetzlichen Bestimmungen und Bedingungen bestehen, notdürftig zu bedecken. Ich nehme daher diese Gelegenheit gerne wahr, um anhand von Beispielen die rechtliche Problematik im Umgang mit Pressebildern zu erläutern. Dabei geht es in erster Linie um Urheberrechte an Fotografien und hier vor allem um den Kern der Urheberrechte, die sogenannten Urheberpersönlichkeitsrechte. Die wesentliche Frage ist in der Tat, ob ein Bild, ein fotografisches Werk, urheberrechtlich geschützt ist oder eben nicht. Und die Beantwortung dieser Frage hat aus juristischer Sicht ganz entscheidende Konsequenzen. Ich kann diese Frage nur am Beispiel des schweizerischen Rechts behandeln, international gibt es selbstverständlich unterschiedliche Ansätze.

Am Workshop, der diese Tagung vorbereitet hat, wurde aus unterschiedlichen Perspektiven über die Fotografie als ästhetisches Produkt und als Medium der Kommunikation und der Wissensvermittlung diskutiert. Die Frage, die sich angesichts der Menge der Aufnahmen an einem Ort wie dem Ringier Bildarchiv im Staatsarchiv Aargau stellt, ist: Welche Fotografien sind denn überhaupt erhaltenswert? Welche Fotografien sind archivwürdig? Die Teilnehmer des Workshops sind schnell beim Begriff der sogenannten Kassierung gelandet, ein heisses Eisen, wie wir alle wissen. Ich finde den Begriff sehr interessant. Der Jurist würde hier von Zerstörung oder Vernichtung sprechen, aber Kassierung hört sich natürlich viel besser an.

## Schweizer Leitentscheide: Von Bob Marley zu Christoph Meili

Beginnen wir am Beispiel einer Fotografie von Bob Marley. Der berühmte jamaikanische Reggaesänger wurde Ende der 1970er-Jahre vom Schweizer Fotografen Max Messerli an einem Konzert in Santa Barbara, Kalifornien, aufgenommen. Das

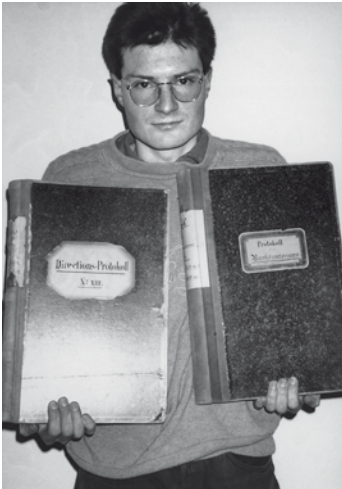


**Bob Marley, Santa Barbara 1978 © Max Messerli**

Bild führte zu einem massgebenden Bundesgerichtsentscheid.<sup>1</sup> Dazu ist zu bemerken, dass Fotografie als urheberrechtliche Fragestellung anders als andere Kunstgattungen bis zu diesem Entscheid stiefmütterlich behandelt wurde, sodass dazu keine richtungsweisenden Gerichtsentscheide existierten. Der Entscheid zu Bob Marley im Jahr 2004 war daher von grosser Bedeutung.

Der Fotograf, der die Aufnahme machte, sah sich in der Folge mit der Tatsache konfrontiert, dass das Bild über diverse Umwege in der Schweiz landete und eine kommerzielle Agentur davon Poster und Postkarten druckte, ohne ihn hierfür zu entschädigen. Dies klagte er ein. Nachdem er in den unteren Instanzen verloren hatte, wagte er den Gang vor Bundesgericht. Das höchste Schweizer Gericht gestand der Fotografie bemerkenswerterweise urheberrechtlichen Schutz zu. Und zwar wurde dies mit Argumenten begründet, die für meine Ausführungen von zentraler Bedeutung sind. Im Mittelpunkt steht der Begriff der sogenannten Werkindividualität, also das Erkennen eines Gestaltungswillens und einer geistigen Schöpfung, die einen individuellen Charakter aufweist. Das Bundesgericht hat dies in der Beschreibung des Bildes sehr blumig ausgedrückt: Es sei diese unglaubliche Bewegung mit den Rastalocken, die durch die Luft wirbeln, welche die Werkindividualität ausmache. Das Gericht bemühte auch einen meines Erachtens etwas unfreiwillig komischen Vergleich: Man glaube hinter Bob Marley so etwas wie einen Baumstrunk aufscheinen zu sehen. Das Bild war damit urheberrechtlich geschützt. Die gesamte Kreativbranche nahm den Entscheid mit grosser Erleichterung zur Kenntnis. Die Fotografen sahen sich endlich in ihrer Meinung bestärkt, urheber-

1 BGE 130 III 168.



Wachmann Meili, 1997 © Keystone/Gisela Blau

rechtlich geschützte Werke zu schaffen. Auch die Bildagenturen verfügten nun über eine vermeintlich rechtssichere Grundlage, um erworbene Bilder kommerziell besser auswerten zu können.

Die Ernüchterung folgte auf dem Fuss. Und zwar im Fall eines Bildes des rührigen Wachmanns Meili, der unter Einsatz seiner beruflichen Ehre im Keller der Schweizerischen Bankgesellschaft (SBG)<sup>2</sup> alte Folianten vor der Zerstörung rettete. Es ging, wie wir heute wissen, um die nachrichtenlosen jüdischen Vermögen, die damals im Zentrum einer national wie international heftig geführten Debatte standen. Eine Schweizer Fotografin, Gisela Blau, lichtete Meili ab, wie er die sichergestellten Dokumente präsentierte. Auch hier kam es zu einem Rechtsstreit, weil in der Folge die englische BBC einen Dokumentarfilm zum Thema drehte, der das gegenständliche Foto verwendete, freilich ohne dass Gisela Blau angefragt, geschweige denn für die Nutzung entschädigt worden wäre. Der Film wurde international ausgestrahlt. Sie erlitt – anders als der Bob Marley-Fotograf – vor Bundesgericht eine Niederlage und konnte ihren Rechtsstandpunkt nicht durchsetzen.<sup>3</sup> Das Bundesgericht argumentierte hier in bemerkenswerter Weise frei und rechtschöpferisch: Es komme darauf an, dass im Werk selber eine Gestaltung, eine spezifische geistige Schöpfung, ein individueller Charakter sichtbar werde, und es könne nicht darauf abgestellt werden, dass es sich um eine historische Begebenheit handle. Relevant sei die Einmaligkeit der Bildgestaltung, nicht die Einmaligkeit des historischen Ereignisses, weshalb hier kein geschütztes Werk vorliege. Noch

2 Heute UBS.

3 BGE 130 III 714.



Patrouillenlauf 1945 © StAAG/RBA



Erste Migros-Filiale in Genf © StAAG/RBA



Melkende Bäuerin © StAAG/RBA



einmal in anderen Worten: Massgeblich ist die Werk-Individualität, nicht die Urheber-Individualität. Seither haben wir in der Schweiz einerseits eine Klarstellung, andererseits sind die Begriffe – geistige Schöpfung, individueller Charakter – auslegungsbedürftig und führen im Einzelfall zu Problemen.

### **Zum Zweck der Sensibilisierung: weitere Anwendungsfälle aus Presse- und Kunstfotografie**

Die benannten rechtlichen Beurteilungskriterien sollen nun für unsere Zwecke auf die «klassische» Pressefotografie angewendet werden. Diese wurde jüngst in der Ausstellung «C'est la vie. Pressebilder seit 1940» im Schweizerischen Landesmuseum Zürich gezeigt<sup>4</sup> oder ist millionenfach im Ringier Bildarchiv zu finden. Es sind dies typische Sportfotografien wie beim Patrouillenlauf von 1935, Reportagen zum Alltag wie das Bild der Kuh melkenden Bäuerin von 1945 oder die Strassenszene vor der ersten Migros in Genf.

Anhand dieser Bilder gilt es die Rechtsprechung zu überprüfen: Enthält das Bild des Skirennfahrers eine besondere Bildgestaltung? Wohlgemerkt kommt es dabei nur auf das Werk selbst an, nicht etwa auf die historische Bedeutung, den Kontext des Bildes. Wohl eher nicht. Auch bei der Aufnahme mit der Strassenszene vor der ersten Migros trifft dies relativ offensichtlich nicht zu, es ist dies viel eher ein banales Erinnerungsfoto – wohlgemerkt von einem historischen Ereignis. Mit Bezug auf die Abbildung der Bäuerin wäre dies sicherlich zu diskutieren, weist das Bild doch eine eigene Gestaltungskraft auf, die eine gewisse Werkindividualität, eine eigene Prägung der Fotografie, ausmacht. Führt man diese Argumentation weiter und spricht von einer «komponierten» Fotografie und wendet sich Aufnahmen von Henri Cartier-Bresson zu, so sieht man Fotografien, die ursprünglich wohl auch Reportagefotografien waren: Im berühmten Bild des Flaschen tragenden Knaben<sup>5</sup> hält dieser die Flaschen in ähnlicher Weise wie Wachmann Meili die Folianten. Oder ist das doch etwas anderes? – eine eigenständige Bildgestaltung, ein individueller Charakter? Nehmen wir als weiteres Beispiel die Fotografie von Alberto Giacometti in seinem Atelier mit seinem «homme qui marche». Hier handelt es sich fraglos um ein grossartiges Bild, das nicht nur als Zeitdokument, sondern auch als einzigartige Bildkreation gelten darf. Hier wäre also urheberrechtlicher Schutz der Fotografie mit Sicherheit gegeben.

4 C'est la vie. Pressebilder seit 1940, 11. 1. 2012 – 6. 5. 2012 im Schweiz. Landesmuseum, Zürich.

5 Diese Aufnahme darf nicht mehr gezeigt werden, da der Abgebildete dagegen geklagt hat und Recht erhalten hat, weshalb sie hier nicht wiedergegeben ist (vgl. Recht am eigenen Bild).

Endgültig in der Kunstfotografie angelangt sind wir bei Andreas Gursky, einem zeitgenössischen deutschen Fotografen, der Höchstpreise auf dem Kunstmarkt erzielt. Wobei einschränkend hier gleich zu bemerken ist, dass es auf den Preis der Fotografie in der Beurteilung der Gerichte gerade nicht ankommt. Die Fotografie von Gursky ist dennoch klarerweise ein urheberrechtlich geschütztes Bild, weil der Autor hier gestalterisch Einfluss genommen hat. Es handelt sich um das Bild «F1 Boxenstopp I»<sup>6</sup> in einer Edition von sechs Abzügen aus dem Jahr 2007. Gemäss Aussagen des Künstlers selbst hat er an dieser Fotografie vier Jahre lang gearbeitet. Sie ist zusammengesetzt aus Dutzenden von digitalen Bildelementen, die an verschiedenen Autorennen aufgenommen worden waren. Wie ein Maler hat Gursky sein Bild aus Einzelelementen komponiert.

Wenden wir uns – ein etwas schwierigerer Fall – einem Beispiel aus der Konzeptkunst zu. Richard Prince ist ein arrivierter US-amerikanischer Gegenwarts-künstler, der nicht nur, aber auch mit dem Medium der Fotografie arbeitet: «Three women looking in the same direction» ist ein Werk, das für fast eine Million US-Dollar versteigert wurde.<sup>7</sup> Ich weiss nicht, ob die Abbildungen ursprünglich aus dem Ringier Pressearchiv stammten, der Künstler könnte sie jedenfalls durchaus in einem herkömmlichen Bildarchiv gefunden haben. Die einzelne Fotografie an sich ist vermutlich nicht urheberrechtlich geschützt, aber durch die eigentümliche Zusammenstellung des Künstlers, durch seine konzeptuelle Einwirkung, ist hier aus meiner Sicht dem Werk insgesamt urheberrechtlicher Schutz durchaus zuzubilligen.

Um den visuellen wie rechtlichen Kreis zu schliessen, landen wir wieder beim Rastaman, dieses Mal allerdings nicht bei Bob Marley, sondern bei einem Ureinwohner aus Papua-Neuguinea. Wir sehen die Abbildung eines französischen Fotoreporters, Patrick Carioux, und diejenige von Richard Prince, dem vorher erwähnten Künstler, der die Ausgangsfotografie verfremdet und in einer Collage verwendet hat.<sup>8</sup> Die Fotografie von Prince wurde für mehr als eine Million US-Dollar verkauft. Patrick Carioux wollte sich das nicht gefallen lassen. Er hat geklagt und mittlerweile in zwei Instanzen in den USA recht bekommen, dass die Umgestaltung des Bildes durch Richard Prince nicht ausreicht und dieser dementsprechend bei Carioux Rech-

6 Dieses Werk und die folgenden beschriebenen Kunstwerke werden hier nicht abgebildet, da die Abklärung der Rechte zu aufwändig ist. Das Bild von Andreas Gursky kann online bei der Matthew Marks Gallery betrachtet werden: [http://www.matthewmarks.com/new-york/exhibitions/2007-05-04\\_andreas-gursky/works-in-exhibition/#/images/10/](http://www.matthewmarks.com/new-york/exhibitions/2007-05-04_andreas-gursky/works-in-exhibition/#/images/10/) (20. 12. 2012).

7 Das Bild von Richard Prince kann online bei der Rubell Family Collection betrachtet werden: <http://rfc.museum/past-exhibitions/american-dream-richard-prince> (20. 12. 2012).

8 Die Bilder von Richard Prince und Patrick Carioux können online beim New York observer betrachtet werden: <http://observer.com/2011/09/richard-prince-legal-team-tries-for-appeal-with-cunning-dont-listen-to-our-client-tactic/> (20. 12. 2012).



te hätte erwerben müssen, was er nicht getan hat. Damit wären wir hier bei einem weiteren Thema angelangt, der Umgestaltung, der sogenannten «appropriation art», der Kunst der Aneignung, die mit mehr oder weniger (oder gar keiner!) Umwandlung beziehungsweise Umwidmung bewusst mit den Werken anderer arbeitet.

### **Grundsätzliche urheberrechtliche Einordnung der Pressefotografie**

Vorab die wichtigste Schlussfolgerung: Bei Bildern ohne urheberrechtlichen Schutz sind die bewahrenden Institutionen freier in den Entscheidungen, als wenn ein Urheber existiert, den sie zuerst nach seiner Einwilligung fragen müssen. Was aber sind die urheberrechtlichen Grundlagen für diese Einschätzung? Dieser Fragestellung soll im Folgenden nachgegangen werden. Nicht Gegenstand meiner Ausführungen sind hingegen Fragen des Persönlichkeitsschutzes. Bei der Verwendung von Fotografien, auf denen Personen abgebildet sind, sind stets die Persönlichkeitsrechte der abgebildeten Person zu beachten (sog. Recht am eigenen Bild, ZGB 28). Ohne deren Zustimmung darf der Fotograf diese weder ablichten und die Aufnahmen veröffentlichen noch eine genehmigte Aufnahme für weitere als die vereinbarten Zwecke verwenden. Im Folgenden soll nun aber der Fokus auf die Fotografie als geistige Schöpfung gerichtet werden.

#### **Der Urheber und sein Werk**

In der Schweiz gehen wir immer vom Urheber selbst aus. Urheber kann immer nur eine natürliche Person sein, eine juristische Person kann originär kein Werk erschaffen. Die eigentliche Fragestellung für unseren Bereich lautet: Was ist überhaupt ein Werk im urheberrechtlichen Sinn? Ich habe Ihnen anhand der Beispiele vorgestellt, was Juristen unter *geistiger Schöpfung* und *individuellem Charakter* verstehen. Hilfreich ist es hier, den Blick weg von der Fotografie auf die Kunst generell zu richten: Die berühmte «Fontaine» mit dem Urinoir von Marcel Duchamp, ein herausragendes Werk der Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert, wäre nach Schweizer Urheberrecht nicht geschützt. Ein «objet trouvé» ebenfalls nicht. Und die Frage stellt sich daher: Wie steht es mit Pressefotografien?

Spannend wäre es natürlich auch, der Frage nachzugehen, wie es denn mit der Urheberschaft steht, da eine Mehrzahl von Personen in der Erschaffung des Werks tätig ist. Insbesondere bei digitaler Fotografie oder beim sogenannten Fotodesign ist dies heute regelmässig der Fall. Es gilt hier also abzuschätzen, ob das nur untergeordnete Assistentenbeiträge sind, beispielsweise bei einem Künstler wie Jeff Koons, der eine Hundertschaft von Assistenten für sich arbeiten lässt, er aber am Schluss Alleinurheberschaft für sich in Anspruch nimmt, oder ob es tatsächlich ein Werk ist, bei dem verschiedenen Personen gesamthandschaftlich das Urheberrecht zusteht.

Eine weitere Frage stellt sich sicherlich bei der Bearbeitung von Fotografie durch einen Dritten – bei blossen Kopien landen wir wieder im Kernbereich der Archivtätigkeit. Wenn Reproduktionen geschaffen werden, gar eine schöpferische Umgestaltung eines Werks erfolgt, sprechen Juristen technisch von einem Werk zweiter Hand. All diesen Fällen ist gemein, dass im Grundsatz die Einwilligung des Werkschöpfers einzuholen ist.

#### Übertragung, Dauer des Urheberrechts

Ein weiterer relevanter Gedanke sei der Übertragung und der Dauer des Urheberrechts gewidmet. Das Urheberrecht geht vom Schöpferprinzip aus und währt nicht ewig. Die Übertragung des Eigentums am Werkexemplar geht nicht zwingend einher mit der Übertragung des Urheberrechts. Diese beiden Ebenen können durchaus auseinanderfallen. Der Käufer eines Fotografieabzugs erwirbt nicht automatisch auch die Urheberrechte an der Fotografie. Die Rechte selbst gehen im Normalfall nach dem Tod des Schöpfers auf dessen Rechtsnachfolger, also auf die Erben, über. Die Urheberrechte überdauern 70 Jahre nach dem Tod des Schöpfers, also nicht etwa nach der Herstellung der Fotografie, sondern nach dem Hinschied des Urhebers. In diesem Zusammenhang gilt es weiter zu beachten, dass Urheberrechte nicht nur durch Erbschaft, sondern auch rechtsgeschäftlich übertragen werden können. Berühmt ist der Fall der US-amerikanischen Starfotografin Annie Leibovitz, die sich mit Immobilienkäufen verkalkulierte, aufgenommene Kredite nicht mehr zurückzahlen konnte und demzufolge die Urheberrechte ihres gesamten Werkkorpus an Dritte veräussern und übertragen musste. Verblieben sind ihr nur – aber immerhin – die Urheberpersönlichkeitsrechte.

#### Kritischer Kernbereich der Urheberpersönlichkeitsrechte:

##### Werkintegrität, Schutz vor Zerstörung

Zum Kernbereich des Urheberrechts gehören die Urheberpersönlichkeitsrechte, die dem Urheber auch dann verbleiben, wenn er seine sonstigen Rechte, wie etwa die Vermögensrechte, bereits abgegeben hat. Der Urheber hat beispielsweise ein Namensnennungsrecht (URG 9 I). Er kann grundsätzlich darauf bestehen, im Zusammenhang mit der Publikation seines Werkes genannt zu werden. Beim Namensnennungsrecht und für dessen Ausnahmen wird allerdings auf die sogenannte Branchenusanze abzustellen sein. Während es bei einer Kunstfotografie absolut unabdingbar ist, dass der Werkschöpfer in einer Ausstellung oder in einer Buchpublikation genannt wird, wird bei Bildern eines Werbefotografen oft vertraglich abbedungen, dass dieser im Rahmen der Publikation des Bildes erwähnt wird.

Im Zusammenhang mit Restaurierungen an urheberrechtlich geschützten Werken, die an dieser Tagung intensiv besprochen werden, ist Artikel 11, Absatz 1

des Urheberrechtsgesetzes (URG 11 I) einschlägig: Die Bestimmung sagt ganz klar aus, dass der Urheber das ausschliessliche Recht hat zu bestimmen, ob und wann und wie das Werk verändert werden darf. Dieses sogenannte Recht auf Werkintegrität wirkt indessen nicht absolut oder unbeschränkt, es gibt wie fast immer zur Regel auch die Ausnahme. Denn das Urheberpersönlichkeitsrecht steht stets auch in Widerstreit beispielsweise zum Eigentumsrecht desjenigen, der eine Fotografie (z. B. käuflich) erworben hat. Gerade in der Restaurierung gibt es Fälle, in denen ein Werk verkauft wird und der neue Eigentümer es eigentlich restaurieren möchte, der Urheber dies aber ablehnt, weil er in der Entwicklung, auch im Zerfall, einen Teil des Schöpfungsprozesses sieht. Hier entsteht ein klassischer Interessenskonflikt. Umgekehrt gibt es nach Schweizer Gesetzgebung keine Erhaltungspflicht des Werkexemplars. Sie können eine Marmor- oder Bronzeskulptur ihrem Schicksal überlassen und sie im Garten der Natur aussetzen. Der Künstler Hans Arp hätte das sogar gemocht. Zerstören dürfen Sie die Skulptur indessen nicht. Hier greift wieder das Urheberpersönlichkeitsrecht des Werkschöpfers, das in dieser Hinsicht über dem Eigentumsrecht steht. All dies muss auch für den Umgang mit (Presse-) Fotografien gelten, denen urheberrechtlicher Schutz zukommt: Erhaltungspflicht ist nicht gegeben, doch zerstört werden darf ein fremder Abzug ebenfalls nicht.

Die hier massgebliche Bestimmung von Art. 15 des Schweizer Urheberrechtsgesetzes (URG 15 I) steht im Zentrum unserer Betrachtungsweise im Hinblick auf archivarischen Umgang mit Pressefotografie. Es heisst hier nämlich apodiktisch und klar: Eigentümer oder Eigentümerinnen von Originalwerken, von denen keine weiteren Werkexemplare bestehen, müssen ein berechtigtes Interesse des Urhebers oder der Urheberin an der Werkerhaltung annehmen. So dürfen Sie diese Werke nicht zerstören, ohne dem Urheber oder der Urheberin vorher die Rücknahme anzubieten. Dafür dürfen Sie nicht mehr als den Materialwert verlangen. All dies gilt selbstverständlich nur dann, wenn einer Fotografie urheberrechtlicher Schutz zusteht. Wenn dieser klar vorhanden ist oder mindestens angenommen werden muss, dann dürfen Sie, wenn Sie nicht über die Rechte verfügen, eine Fotografie grundsätzlich nicht einfach zerstören. Das wird dann natürlich relativ schnell sehr kompliziert, nicht nur der Masse wegen, sondern auch im konkreten Einzelfall. Man müsste den Urheber ausfindig machen und herausfinden, ob es noch andere Werkexemplare gibt. Des Weiteren müsste man abklären, ob ein Interesse an der Werkerhaltung angenommen werden muss. Dies sind alles auslegungsbedürftige Begriffe, die spezifisch in Bezug auf unsere Fragestellung noch nie gerichtlich geklärt worden sind.

Es ist schwer zu beurteilen, wie viel Aufwand ein Archiv betreiben muss, um den Urheber zu ermitteln. Der Jurist zieht sich bei solchen Fragen gerne auf seinen Beobachtungsposten zurück und sagt, das müsse halt ein Gericht entscheiden. Als praktischer Hinweis mag gelten: Man könnte wohl damit leben, wenn man sagt,

man habe sich nach bestem Wissen und nach den zur Verfügung stehenden Ressourcen in vertretbarem Aufwand darum bemüht, einen Urheber ausfindig zu machen. Und dann ist die nächste Frage: Was ist dieser nach bestem Wissen und vertretbare Aufwand? Man mag durchaus auch mit dem Merksatz argumentieren: «Wo kein Kläger, da kein Richter.» Aber wenn sich dann plötzlich – und solche Fälle gibt es – ein Fotograf meldet und seine Rechte reklamiert, kommt es zum Streitfall.

### **Sonderregelung für Bildungseinrichtungen und Archive**

Schliesslich möchte ich auf eine Sonderregelung hinweisen, die in eine Novelle des Urheberrechtsgesetzes aus dem Jahr 2007 eingefügt wurde. Artikel 24 Absatz 1bis URG besagt, dass öffentlich zugängliche Bibliotheken, Bildungseinrichtungen, Museen und eben auch Archive zur Sicherung und Erhaltung ihrer Bestände notwendige Werkexemplare herstellen dürfen, sofern sie mit diesen Kopien keinen wirtschaftlichen oder kommerziellen Zweck verfolgen. Es handelt sich hier also um eine Anpassung der Rechtslage an die digitalisierte Dokumentenverwaltung und es ist damit auch gesagt, dass diese Ausnahmebestimmung nicht als Deckmantel verwendet werden darf, um versteckt ein Archiv kommerziell auszuwerten.

### **Zusammenfassung und Schlussfolgerung**

Welche Schlussfolgerungen lassen sich nun aus diesem kurzen Galopp durchs Urheberrecht ziehen? Ich möchte am Begriff der Kassation anknüpfen, der ganz offensichtlich und durch die verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen hindurch für Schwierigkeiten sorgt. Für eine sachgerechte Beurteilung ist von einer Prüfung jeder einzelnen Fotografie auszugehen, die zu besehen und juristisch zu beurteilen ist: Kommt dieser Fotografie urheberrechtlicher Schutz zu? Es kann nicht genügend betont werden, dass es auf die Fotografie als einzelnes Werkexemplar beziehungsweise auf die einzelne Schöpfung ankommt; es kommt umgekehrt nicht darauf an, ob die Entstehung (handwerklich, technisch etc.) aufwendig war oder nicht und der Marktwert der Aufnahme ist ebenfalls unerheblich. Die Aufnahme von Bob Marley war ein Schnappschuss, der vermutlich aus einer ganzen Abfolge von Bildern ausgewählt worden ist. Dennoch wurde ihr urheberrechtlicher Schutz zugebilligt. Die Beurteilung erfolgt weiter auch unabhängig von der Rezeption einer Fotografie im Markt, zum Beispiel im Kunstmarkt, in der Wissenschaft oder in der Forschung. Auch wenn eine Fotografie nach einigen Jahren den Weg in eine Galerie oder in den Sekundärmarkt findet und dann an einer Auktion für einen Millionenbetrag veräussert wird, heisst das nicht, dass damit der urheberrechtliche Schutz dieses Bildes erstellt beziehungsweise geklärt ist.

Ist der urheberrechtliche Schutz einer (Presse-)Fotografie erst erstellt, so wird weiter die Schutzdauer von 70 Jahren nach dem Tod des Werkschöpfers relevant. Erst nach Ablauf dieser Zeit wäre eine Fotografie ohne Einschränkung zu verwerten. Für die Werke innerhalb des Schutzbereichs ist sodann die Werkintegrität zu beachten, die verlangt, dass im Grundsatz der Urheber einwilligen muss, wenn man Kopien anfertigt, wobei hier Fotoarchive auf eine Ausnahmebestimmung des Urheberrechtsgesetzes zählen dürfen. Weiter wird als Ausfluss des Schutzes vor Zerstörung zu beachten sein, dass man dem Urheber ein Werk zur Rücknahme anbieten muss, bevor man es zerstört, zerstören darf. Hier hilft auch die Ausnahmebestimmung für Archive nicht weiter. All diese Einschränkungen sind grundsätzlich im Rahmen einer juristischen Betrachtung eines Fotoarchivs zu beachten.

## Résumé

Le droit d'auteur sur les photographies est un sujet délicat pour les juristes, et il a longtemps fait l'objet d'un manque d'attention. Depuis 2004, il existe toutefois une jurisprudence émanant de la juridiction plus haute, qui a apporté quelques éclaircissements. La protection du droit d'auteur sur les photographies de presse n'est pas exclue; mais, comme pour tout type de photo, elles doivent remplir les critères de l'unicité et de la créativité. Pour que cette protection du droit d'auteur puisse être accordée, ces qualités doivent nécessairement être visibles sur la photo (unicité de l'œuvre et non de l'auteur). À l'inverse, les photographies qui manquent de singularité ne peuvent pas bénéficier de la protection du droit d'auteur. Cela est aussi valable lorsque, même de nombreuses années après avoir été prises, elles sont exposées dans des galeries d'art de premier plan ou publiées dans des livres d'art, c'est-à-dire considé-

rées comme des «œuvres d'art» par le milieu de la culture et dotées d'une valeur économique sur le marché de l'art. C'est toujours la photographie qui est déterminante, indépendamment des conditions nécessaires à sa réalisation, que ce soit sous forme de préparatifs matériels ou d'une réflexion préalable. La protection s'applique à la «singularité de la photographie», et non au caractère historique unique de l'événement représenté.

Seules les photographies auxquelles est conféré le caractère d'œuvre sur le plan des droits d'auteur sont problématiques en ce qui concerne l'évaluation et particulièrement l'élimination dans les archives: il est nécessaire de tenir compte de la durée de la protection de l'œuvre, de son droit à l'intégrité qui interdit par principe toutes modifications, ainsi que de la protection contre son anéantissement, ce qui, dans certaines conditions, doit déboucher sur une offre de reprise à son auteur.

# Aufwerten, umwerten, abwerten. Vom Fotoarchiv zum kulturellen Gedächtnis

Peter Pfrunder

Die Fotostiftung Schweiz steht im Ruf, nur die Eissbergspitze der fotografischen Produktion unseres Landes zu vertreten, also jene Elite von Klassikern, deren Werke ohnehin über jeden Zweifel erhaben sind.<sup>1</sup> Hans Baumgartner, Jakob Tuggener, Theo Frey, Gotthard Schuh, um nur einige wenige zu nennen – stellt sich da überhaupt die Frage der Bewertung? Ist es nicht von vornherein klar, dass die Werke dieser Autoren integral zu konservieren sind, dass jedes einzelne ihrer Bilder für das fotografische Erbe der Schweiz von Bedeutung ist und erhalten werden muss?

Seit den Anfängen gehörte es zu den Hauptaufgaben der Fotostiftung Schweiz, ganze Archive als Lebenswerke von Fotografinnen und Fotografen zu übernehmen, zu betreuen und zugänglich zu machen. Damit sollte sichergestellt werden, dass Fotografien sowohl im grösseren historischen Kontext als auch in ihrem individuellen Entstehungszusammenhang wahrgenommen und verstanden werden können. Parallel zu einer gezielt aufgebauten Sammlung von Einzelwerken entstand so eine Sammlung von mittlerweile über 50 kleineren und grösseren Fotoarchiven. Diese enthalten, neben den fertigen Bildern, meistens auch den Rohstoff, die Vorstufen, die Varianten oder schriftliche Dokumente aus dem Entstehungsprozess, mithin eine Fülle von scheinbar unbedeutendem Ballast, der aber bei genauerer Untersuchung wichtige Informationen zur Bedeutung und Verwendung der Fotografien liefert. Gerade in der Sperrigkeit und Vielschichtigkeit der überlieferten Materialien, die sich nicht leicht kategorisieren und nach gängigen Schemata inventarisieren lassen, liegt auch das Potenzial für neue Deutungen und Bewertungen.

1 Zum Sammlungskonzept der Fotostiftung Schweiz: «Die Fotostiftung Schweiz sammelt in erster Linie fotografische Werke mit Bezug zur Schweiz, von den Anfängen der Fotografie bis zur Gegenwart. Dabei berücksichtigt sie künstlerische Ausdrucksformen ebenso wie dokumentarische, angewandte und private Formen der Fotografie. Einen hohen Stellenwert haben Fotografinnen und Fotografen, die mit ihrem Werk einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung und Erneuerung fotografischer Ausdruckweisen geleistet haben (Autorenfotografie) sowie Werke von nationaler und internationaler Bedeutung. Die Sammlung umfasst einerseits ganze Archive bzw. Nachlässe (inkl. Negative, Positive, Dokumente) von Fotografinnen und Fotografen, andererseits auch eine gezielt aufgebaute Sammlung von fotografischen Einzelwerken und Werkgruppen.» Leitbild der Fotostiftung Schweiz. Unveröffentlichtes Dokument. Winterthur, Mai 2012. Siehe auch [www.fotostiftung.ch](http://www.fotostiftung.ch).



Doppelseite mit Kontaktbogen © Theo Frey

### Bewertung im Laufe der Zeit

Im Laufe der Jahre haben wir immer wieder erfahren, wie schnell sich die Wahrnehmung und Bewertung von Fotografien verändern kann. Bilder, die uns heute unbedeutend scheinen, können morgen in den Mittelpunkt des Interesses rücken. Bestände, die wir gestern als Rohstoff klassierten, werden heute als wichtige und aufschlussreiche Werke taxiert. Und umgekehrt: Bilder, die wir zu einer bestimmten Zeit zu den Highlights zählen, können aufgrund einer sich ändernden gesellschaftlichen Sensibilität ihren Status auch leicht wieder verlieren. Ein aktuelles Beispiel: Welcher Fotograf der 30er- bis 50er-Jahre hätte je gedacht, dass seine Kontaktbögen, die ihm als reines Arbeitsinstrument dienten, in einer musealen Ausstellung und in schön gedruckten Büchern neben hochkarätigen Einzelwerken gezeigt würden? Gegenwärtig ist genau dies an vielen Orten zu beobachten: Der einstige Rohstoff weckt zuweilen grösseres Interesse als die fertigen Bilder.

So findet man ganzseitige Reproduktionen von Kontaktbögen in schön aufgemachten Bildbänden. Zu erwähnen wären etwa die neueren Monografien über Theo Frey, Hans Steiner oder Albert Winkler.<sup>2</sup> Die entsprechenden Abbildungen sind offensichtlich nicht einfach als dokumentarische Information gedacht, sondern präsentieren die Kontaktbögen als Artefakte – mit einem offensichtlichen Interesse an einer Ästhetik, für die wir erst durch neuere (serielle) Werke der Kunst- und

2 Pfrunder, Peter (Hg.): Theo Frey. Fotografien. Zürich 2008; Girardin, Daniel; Blaser, Jean-Christophe (Hg.): Hans Steiner – Alles wird besser. Zürich 2011; Schürpf, Markus (Hg.): Albert Winkler. Fotografien. Zürich 2001.






**Werner Hug, Modellschlosser, Thal 1940**

© Georg Vogt



Name Nom Cognome	Hug	Beruf Profession Professione	Eisenwerker
Vornamen Prénoms Nomi	Werner	Familienstand Etat civil Stato civile	ledig
geb. am né le nato il	20. November 1920	Wohnort Domicile Domicilio	Aedermannsdorf
heimatberechtigt in originaire de cittadino di	Aedermannsdorf		
Kanton Canton Cantone	Solothurn	Unterschrift des Inhabers Signature du titulaire Firma del titolare	Hug Werner
		Abdruck des linken Zeigefingers Empreinte de l'index gauche  fakultativ facultatif	
		Ausgestellt v. d. unterzeichn. zuständigen Behörde: Etablie par l'autorité compétente soussignée: Rilasciato dall'autorità competente sottoscritta: Aedermannsdorf, 20.7.40.  Ort, Datum, Stempel, Unterschrift Lieu, date, timbre, signature Luogo, data, bollo, firma	

Identitätskarte von Werner Hug © Georg Vogt

Fotografiegeschichte sensibilisiert wurden. Auch die Fotostiftung Schweiz hat schon mehr als einmal Kontaktbögen als attraktive Motive verwendet, so etwa für die Einladungskarten zu ihren Ausstellungen.

Ein anderes Beispiel für eine krasse Umwertung eines Archivbestands, den die Fotostiftung Schweiz betreut, liefern die Passbilder, die der Amateurfotograf Georg Vogt im Sommer 1940 herstellte. Nachdem der Regierungsrat des Kantons Solothurn verordnet hatte, dass jede Person einen Identitäts-Ausweis mit Foto besitzen müsse, wurde der Maschinenschlosser und Amateurfotograf Georg Vogt beauftragt, die Bevölkerung im Bezirk Thal zu fotografieren. Nach dem Krieg verstaute Vogt seine 19 Filme mit rund 700 Porträts von 450 Personen im Estrich seines Hauses und vergass sie. 50 Jahre später wurden sie von seinem Sohn wieder entdeckt. Zwar ging es dem Fotografen und seinen Kunden letztlich nur um die Köpfe für die Identitätskarte, trotzdem nahm er meist die ganzen Menschen in ihrer Umgebung auf. Auf diese Weise entstanden einzigartige Bildserien, die aus heutiger Sicht auch einen hohen ästhetischen Reiz haben – gerade weil sie Dinge zeigen, die eigentlich gar nicht eingeplant waren.<sup>3</sup>

3 Vgl. Vogt, Albert; Gasser, Martin (Hg.): Sommer 1940. Leute im Thal. Fotografien von Georg Vogt. Zürich 2000.



Jakob-Tuggener-Archiv in der Fotostiftung  
Schweiz © Peter Keller

## Bewerten ganzer Archive

Das Bewusstsein für die Relativität der Werturteile bedeutet nun allerdings nicht, dass die Fotostiftung Schweiz jedes Archiv, das ihr angeboten wird, auch tatsächlich in ihre Sammlung aufnimmt. Es findet sehr wohl eine Bewertung statt, und zwar in mindestens zwei Durchgängen. Im ersten Durchgang wird das Archiv insgesamt bewertet, ausgehend von folgenden Kriterien beziehungsweise Fragestellungen. Aufgrund dieser Fragen wird entschieden, ob ein Archiv aufgenommen wird oder nicht:

- Welche Bedeutung hat das Archiv für die Schweizer Fotogeschichte?
- Gibt es ein öffentliches Interesse am Archiv?
- Hat das Archiv eher regionale oder gar nationale Bedeutung?
- Gibt es andere Institutionen, die aufgrund ihres inhaltlichen oder geographischen Bezugs besser geeignet wären, das Archiv aufzunehmen?
- Wie ist der physische Zustand des Archivs?
- Ist die Nutzbarkeit für Dritte gewährleistet? (Inventar, Listen, vorhandene Informationen zu den Bildern, Erschliessungsgrad)
- Ist es ein Archiv, das v. a. dokumentarischen Wert hat und als visuelle Quelle/Information genutzt werden kann (z. B. reines Negativarchiv), oder sind darin grössere Konvolute von ausstellungsfähigen Werken enthalten (Vintage Prints, ausstellbare Vergrösserungen, etc.)?
- Welchen Aufwand muss die Fotostiftung betreiben, um das Archiv und die vorhandenen Werke
  - a) richtig zu lagern (ordnen, umpacken, klimatisieren etc.);
  - b) aufzuarbeiten;
  - c) zu restaurieren;
  - d) für Publikationen oder für eine Ausstellung nutzen zu können?
- Wie passt das Archiv ins Umfeld der bereits vorhandenen Archive?
- Kann die rechtliche Situation (Urheberrechte) so geklärt werden, dass die Fotostiftung die Verantwortung für die Betreuung des Archivs übernehmen kann?

## Bewerten von Werken und Werkgruppen

Die zweite Stufe der Bewertung besteht darin, dass eine Auswahl von Werken in einer Ausstellung und/oder einer Publikation der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und in die Sammlung integriert wird. Hier geht es also um eine Bewertung *innerhalb* des Archivs.

Dabei vertrat die Fotostiftung Schweiz von Anfang an die Politik, Archive, zu deren Übernahme sie sich entschlossen hat, möglichst integral zu übernehmen und – in aller Regel – auch integral zu erhalten. Dies, obschon wir innerhalb der

einzelnen Archive durchaus unterschiedliche Prioritäten setzen und zuweilen sogar ernsthaft an der Qualität gewisser Archivbestände zweifeln. Das gilt selbst für sogenannte Klassiker wie Gotthard Schuh oder Theo Frey.

Im Übrigen ist daran zu erinnern, dass viele Fotografen, die heute als Klassiker gelten, zum Zeitpunkt der Archivübernahme keineswegs diesen Klassiker-Status hatten. Erst die Arbeit an den Archiven beziehungsweise die Wiederveröffentlichung bestimmter Bestände hat sie zu Klassikern gemacht. Als Beispiel sei der Pressefotograf Hans Staub erwähnt, dessen Archiv um 1970 vollkommen in Vergessenheit geraten war. Erst nach der Rettung und Neubewertung seiner Fotografien aus der Perspektive der 68er-Generation, verbunden mit einer Publikation und einer Ausstellung, wurde Hans Staub zu einer wichtigen Figur der Fotografiegeschichte. Die Zeit war um 1984 offenbar reif dafür. Heute gilt Staub als Klassiker, und einzelne seiner Werke werden als Ikonen gehandelt.<sup>4</sup>

Schon in den Anfangszeiten der Stiftung war aber klar, dass ein übernommenes Archiv in den allermeisten Fällen nicht von Anfang an in die Tiefe erschlossen werden würde. Dazu fehlten – und fehlen noch heute – die finanziellen und personellen Ressourcen. Ausserdem gehörte es zu den Strategien unserer Institution, sich gewissermassen in der Mitte zwischen einem Archiv und einem Museum zu positionieren: Es ging also nicht nur um die Sicherung und langfristige Erhaltung von fotografischem Kulturgut, sondern immer auch um die Produktion von Ausstellungen in einem musealen Rahmen. Diese Mittelstellung zwischen der Welt der Archive und der Welt der Museen spiegelt sich auch in der Tatsache, dass wir eine *Stiftung* sind. Man hätte ja 1971, als unsere Institution gegründet wurde, auch einfach ein Fotoarchiv ins Leben rufen können. Stattdessen wurde eine Stiftung gegründet: Diese Rechtsform garantiert einerseits eine hohe Stabilität und langfristige Sicherheit – das ist insbesondere gegenüber potentiellen Donatorinnen und Donatoren von Archiven wichtig. Ausserdem schwingt im Begriff der «Stiftung» der Anspruch mit, einen kulturellen Mehrwert zu erzeugen, der über das reine Dokumentieren hinausgeht. Das heisst: nicht einfach sammeln und aufbewahren, sondern eben auch bewerten und kuratieren.

## Sichern und Vermitteln

Die Aktivitäten unserer Stiftung bewegten sich also immer zwischen den beiden Polen des Sicherns einerseits und des Vermittelns andererseits, und sie waren von beiden Seiten her einem permanenten Druck ausgesetzt: Die Sicherung von Archiven

---

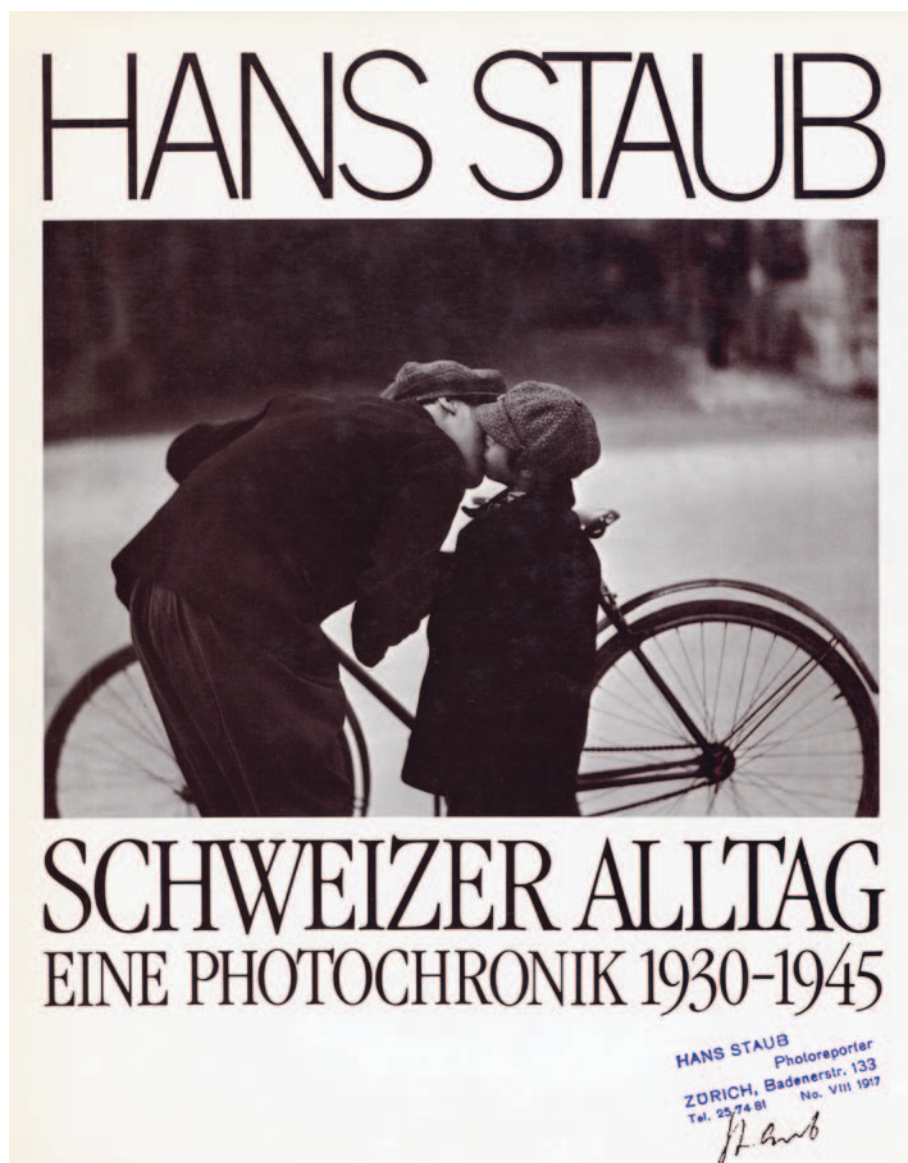
4 Magnaguagno, Guido (Hg.): Hans Staub. Schweizer Alltag – eine Photochronik. Bern 1984.

musste oft unter grossem Zeitdruck durchgeführt werden, zuweilen gar als Rettung in Notsituationen. Und die Produktion von Ausstellungen war eingebunden in einen hochtourigen Kunst- und Ausstellungsbetrieb – die Fotostiftung war von 1976 bis 2001 im Kunsthaus Zürich domiziliert –, in dem das Kuratieren und Präsentieren von Werken höchste Priorität hat.

Aus der täglichen Praxis zwischen diesen beiden Polen ergab sich fast zwangsläufig ein Grundmuster im Umgang mit den übernommenen Archiven: Die Archive werden zunächst gesichtet, physisch organisiert und von wirklich überflüssigem Ballast oder, sofern möglich, von konservatorisch schädlichen Stoffen befreit. Man erstellt ein rudimentäres Inventar oder separiert die allenfalls vorhandenen Listen und Verzeichnisse als Metadaten. Die weitere Erfassung respektive Inventarisierung von einzelnen Vergrösserungen oder Werkgruppen ergibt sich dann meist im Zug der Realisierung eines Ausstellungs- oder Publikationsprojekts. Dass dies in der Regel nicht wirklich systematisch und auch nicht flächendeckend geschieht, liegt auf der Hand: Wer den Blick auf eine bevorstehende Veröffentlichung richtet, wer also mit dem Blick des Kurators inventarisiert, setzt andere Prioritäten und schafft andere Kategorien als ein Archivverantwortlicher, der eine übergreifende, unabhängige und möglichst objektive Systematik anstrebt. Fortschritte bei der Erschliessung unserer Archive sind also auch abhängig von konkreten, manchmal von aussen an uns herangetragenen Projekten der Veröffentlichung. Meist erfolgt die Erschliessung schubweise, auf Nachfragen reagierend, und sie kann sich über Jahre hinziehen. Die problematische Seite dieses Vorgehens – zu dem wir aber aufgrund der knappen Mittel keine Alternativen sehen – liegt darin, dass nur ein bestimmter Teil des Archivs in jenen ökonomischen und kulturellen Kreislauf eingespiesen wird, in dem einzelne Bilder immer wieder neu und problemlos aktiviert werden können. Alle anderen Teile – und das ist quantitativ gesehen meistens die grosse Mehrheit – werden nach jedem Projekt wieder in den Schlafmodus zurückversetzt.

Allerdings haben wir im Lauf der letzten Jahrzehnte gelernt, dass dieses pragmatische Vorgehen auch seine Vorteile hat: Erstens bleibt der ursprüngliche Entstehungskontext und damit auch die Bedeutung der Bilder meist besser erhalten durch eine Logik, die im übernommenen Archiv selbst angelegt und mit dem Archivgut überliefert wird. Und zweitens eröffnet sich dadurch eine Chance, dem erwähnten Wandel der Bewertungskriterien im Lauf der Zeit Rechnung zu tragen. Die relative Offenheit eines groben Inventars lässt es zu, den Umgang mit dem Archiv als «work in progress» zu verstehen, als einen unabgeschlossenen, dynamischen Prozess, der im Grund auch der Vieldeutigkeit des Mediums Fotografie und der sich verändernden Wahrnehmung besser gerecht wird als eine vorwiegend auf Sachinformationen beruhende Aufschlüsselung und Fixierung von Bildern. Im Vergleich zu anderen historischen (schriftlichen) Dokumenten, die in erster Linie als Informa-





Umschlag der Monografie über Hans Staub,  
Benteli Verlag, Bern 1984 © Hans Staub

tionsträger betrachtet werden können, enthalten Fotografien immer auch eine ästhetische, symbolische oder atmosphärische Komponente. Diese lässt sich nicht über die Beschreibung des Bildinhalts erfassen; vielmehr wird sie in jedem Akt des Betrachtens in der Beziehung zwischen Bild und Betrachter neu definiert. Fotografien sind bekanntlich nicht einfach Abbilder der Wirklichkeit, vielmehr widerspiegeln sie eine bestimmte *Sicht* auf die Wirklichkeit, die vor allem in der Bildsprache, in stilistischen und formalen Konventionen zum Ausdruck kommen – ein Aspekt, dem klassische, auf Information ausgerichtete Archive meist zu wenig Rechnung tragen.

### Erinnern und Vergessen

Bei der Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann habe ich die passende Terminologie gefunden, um unsere Praxis zu beschreiben und in einen grösseren gesellschaftlichen Kontext zu stellen. In ihrer weit gefassten Untersuchung des kulturellen Gedächtnisses<sup>5</sup> unterscheidet Assmann zwischen zwei verschiedenen Modi des Erinnerns, die sich gegenseitig ergänzen und bedingen, und zwar sowohl beim Individuum als auch in der Gemeinschaft. Den ersten Modus der Erinnerung bezeichnet Aleida Assmann als *Funktionsgedächtnis*. Das Funktionsgedächtnis ist selektiv und aktualisiert immer nur einen Bruchteil des möglichen Erinnerungsgehalts. Das Funktionsgedächtnis geht aus einem Prozess der Auswahl, der Verknüpfung und der Sinnkonstruktion hervor. Den zweiten Modus der Erinnerung bezeichnet Aleida Assmann als *Speichergedächtnis*. Das Speichergedächtnis nimmt auf, was ein Individuum oder eine Gemeinschaft vergisst oder verdrängt. Die Elemente des Speichergedächtnisses sind zwar nicht verloren, aber sie sind nicht ohne weiteres verfügbar. «Das Speichergedächtnis ist [...] die «amorphe Masse», jener Hof ungebrauchter, nicht-amalgamierter Erinnerungen, der das Funktionsgedächtnis umgibt. Denn was nicht in eine story, in eine Sinnkonfiguration passt, wird deshalb ja nicht schlechthin vergessen. Dieses teils nicht bewusste, teils unbewusste Gedächtnis bildet nicht den Gegensatz zum Funktionsgedächtnis, eher dessen Hintergrund. [...] Das Speichergedächtnis kann als ein Reservoir zukünftiger Funktionsgedächtnisse angesehen werden [...], es ist eine grundsätzliche Ressource der Erneuerung kulturellen Wissens und eine Bedingung der Möglichkeit kulturellen Wandels.»<sup>6</sup> Wichtig ist dabei auch die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis: «Wird der Grenzverkehr zwischen beiden Gedächtnissen durch eine Mauer versperrt und das Speichergedächtnis als latentes Reservoir von ungebrauchten Möglichkeiten, Alternativen,

5 Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999.

6 Assmann, *Erinnerungsräume*, 136 und 140.

Widersprüchen, Relativierungen und kritischen Einsprüchen ausgesperrt», so Assmann, «dann wird Wandel ausgeschlossen, und es kommt zu einer Verabsolutierung und Fundamentalisierung des Gedächtnisses».<sup>7</sup>

---

**Kulturelles Gedächtnis**  
**Erinnern / Vergessen**

<b>Funktionsgedächtnis</b>	←————→	<b>Speichergedächtnis</b>
Selektiv		Reservoir,
Auswahl als Sinnkonstruktion		teilweise unbewusst, amorph
Erinnern		Vergessen

---

Diese Unterscheidung zwischen Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis lässt sich auch auf Fotoarchive übertragen: Die sehr pragmatisch und auch mangels Ressourcen entwickelte Praxis der Fotostiftung Schweiz entspricht in bemerkenswerter Weise dem von Aleida Assmann skizzierten Modell individueller und kollektiver Erinnerung. Im Rahmen von Ausstellungen und Publikationen werden immer nur bestimmte Teile des fotografischen Gedächtnisses aktiviert, die schliesslich als Objekte unserer Sammlung erfasst werden – das wäre unser Funktionsgedächtnis. Dagegen lassen sich die schlummernden Bereiche unserer Archive als Speichergedächtnis beschreiben. Beide Teile sind wichtig für die Überlieferung des fotografischen Erbes. Auch bei uns gewährleistet die Durchlässigkeit zwischen den schlummernden Archiven und der aktiv bewirtschafteten Sammlung, dass einmal vorgenommene Bewertungen nicht verabsolutiert werden.

## Résumé

La Fondation suisse pour la photographie a la réputation de s'occuper des photographes les «meilleurs» et les «plus importants» de notre pays, ceux dont les œuvres sont toutes remarquables. Mais en pratique, la Fondation suisse pour la photographie est obligée, elle aussi, de recourir à l'évaluation. Elle ne peut pas faire ent-

rer dans sa collection tous les fonds d'archives qu'on lui propose. Et pour ceux qu'elle accepte, seul un choix restreint d'œuvres fait l'objet d'un inventaire et est rendu accessible au public grâce à une exposition ou une publication. Par manque de moyens, l'exploitation ne se fait que ponctuellement, en réponse à une demande ou

---

7 Assmann, Erinnerungsräume, 140.



en vue d'un projet concret. Dans la plupart des cas, une fois la sélection effectuée, la plus grande partie du fonds est remise en « mode sommeil ». Cette démarche offre également la possibilité de prendre en compte la transformation des critères d'évaluation au fil du temps. Ainsi, la conservation des archives représente un chantier perpétuel, un processus dynamique jamais achevé, ce qui ne fait en fin de compte que correspondre à l'ambiguïté du média de la photographie et à l'évolution constante des perceptions. La différence faite par Aleida Assmann entre la mémoire fonctionnelle et la mémoire de stockage peut être transposée à cette manière de procéder avec

des archives photographiques. La mémoire fonctionnelle part d'un processus de sélection, d'établissement de liens et de construction du sens, tandis que la mémoire de stockage retient ce qu'un individu ou une société oublie ou refoule. Pour la mémoire culturelle, la perméabilité de la frontière entre mémoire fonctionnelle et mémoire de stockage, qui inclut aussi l'oubli, est d'une grande importance. Cela vaut aussi pour les archives photographiques, où la perméabilité entre les éléments dormants et la partie active de la collection qui est exploitée fait qu'une évaluation établie à un moment donné puisse ne pas être définitive.

## ... Et si tout pouvait nous amener à rien?

Jean-Marc Yersin

La photographie a permis de documenter pour ainsi dire tout ce qui captive ou a captivé notre attention. Ainsi, s'est constituée une gigantesque mémoire visuelle dont l'intérêt dépasse la simple histoire du médium. C'est dire que le devenir des archives de photographie de presse, d'actualité, nous confronte aujourd'hui à un questionnement encore plus vaste. Or l'intégration de l'image numérique dans les pratiques patrimoniales concerne l'ensemble des institutions de conservation, mais les buts, les méthodes divergent, ce qui suscite de sérieux débats. L'usage des techniques numériques nous confronte à l'idée de «tout conserver» par simple transfert de contenu visuel. Tout numériser pour tout sauver? Pourtant, la photographie avait elle-même offert le même espoir à d'autres formes de patrimoines. Combien de musées ont tenté de «tout photographier» sans jamais aboutir, une technique remplaçant l'autre, gommant les efforts passés, expérience intéressante à garder en mémoire. Aujourd'hui, les multiples projets de numérisation intensive de phototypes représentent des investissements humains et financiers d'une telle ampleur que peu pourront aboutir. Qui seront les «élus», les plus «importants», les plus «précieux» ou simplement ceux qui auront eu la chance d'être conservés dans les institutions les mieux dotées? Revers de la médaille, combien de fonds de négatifs sur support celluloïd ou acétate sont déjà en train de disparaître, échappant à tout possible transfert de contenus, faute de conditions de stockage aptes à en retarder la dégradation? Si vos dépôts sentent le vinaigre, il y a péril...

Existe-t-il une piste médiane permettant à la fois d'avancer les travaux de numérisation, tout en préservant l'accès futur à ce qu'il faudrait alors considérer comme des «mines», des «filons», ouvert à des futurs possibles plus ou moins «durables»? Comment situer l'action de Memoriav dans ce contexte? De quels moyens devrait disposer cette structure pour répondre à l'addition de ces multiples attentes sans abandonner l'histoire du médium qui dispose déjà de bien faibles ressources? Ce propos n'est pas d'amener une réponse de plus à la question des critères de sélection, mais plutôt d'apporter quelques éclairages particuliers.

Il est vrai que la question du titre est un peu provocante mais le XXe siècle nous laisse une masse de phototypes colossale: Faut-il «tout» conserver? Mais

est-ce matériellement possible? Que pourrions-nous abandonner, voire détruire? Est-ce déontologiquement imaginable? Est-il réaliste de vouloir «tout» sauver? Pourtant il peut y avoir d'autres facteurs à prendre en compte, et certainement une voie médiane à trouver. L'association Memoriav est bien évidemment aussi confrontée à ce questionnement.

Il n'y a pas si longtemps, «parent pauvre» du patrimoine et de sa conservation, la photographie est aujourd'hui au centre de multiples intérêts, et la photographie de presse n'est qu'un des aspects de cette problématique. Depuis ses origines, la photographie a généré un patrimoine considérable, mais elle a également permis de documenter tout ce qui est, ou a été considéré comme patrimoine, que celui-ci soit existant, matériel, immatériel ou disparu. En résulte une multiplicité de «patrimoines photographiques» conservés par de multiples institutions, ce qui constitue une sorte de réseau pour la conservation photographique. Ce réseau est formé des institutions en charge de l'histoire du médium, mais également de conservatoires iconographiques ou de médiathèques ou encore d'institutions conservant des photographies en relation avec leurs missions ou leurs thématiques.

Conséquence de la «révolution numérique», toujours plus d'acteurs s'intéressent d'une manière ou d'une autre à la photographie. Il y a donc autant de pertinences, de critères de choix, que de domaines de conservation. Rien n'est cloisonné, l'intérêt porte sur tout: un Musée d'art s'intéresse aux photographies de nuages des météorologues, des géologues aux panoramas des artilleurs, des ethnologues aux photographies de famille, et cetera. Pas plus que les bibliothèques ne sont responsabilisées de tout l'écrit, les institutions consacrées à la photographie ne peuvent porter «tout le photographique». Face à la subite masse d'archives abandonnées par les entreprises de presse, l'intervention d'autres acteurs, telles les Archives de l'Etat d'Argovie, renforce ce réseau. Mais le défi est tout simplement colossal car le patrimoine photographique est partout, il est donc l'affaire de tous. Il a besoin de nous tous.

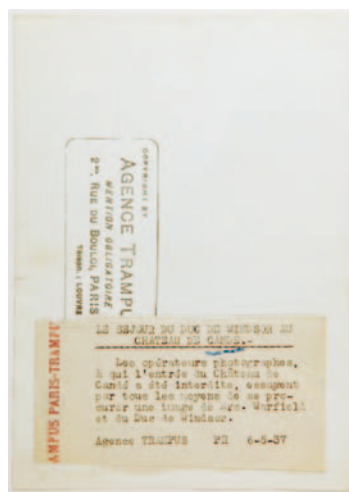
De plus, ne perdons pas de vue l'arrivée progressive en retraite des photographes de la fin du XXe siècle et le devenir de leurs archives. Avec eux s'achèvera en quelque sorte «l'ère de l'argentique». Aujourd'hui, notre mémoire photographique est menacée car les supports des images se dégradent et bien des fonds de photographes sur films risquent de disparaître avant l'achèvement d'une éventuelle numérisation systématique. Peut-être plus urgent encore: la perte de coloration des films et des tirages couleurs.

### **Photographie de presse**

Conserver la photographie de presse ne peut se résumer à ne traiter que son contenu visuel mais doit s'étendre tant à son contexte qu'à sa finalité qui est l'imprimé.



**Décollement des couches de planfilms sur support nitraté.**  
**Photographie Musée suisse de l'appareil photographique**



**Le séjour du Duc de Winsor au Château de Candé, 6 mai 1937, Agence Trampus, Paris.**  
**Légende par Trampus en 1937:**  
**« Les opérateurs photographes, à qui l'entrée a été interdite, essaient par tous les moyens de se procurer une image de Mrs. Warfield et du Duc de Winsor. »**  
**Collections Musée suisse de l'appareil photographique**

Citons Gianni Haver : « L'arracher de son support pensé pour être éphémère, l'isoler de la composition complexe d'une double page de magazine ou du grand format du quotidien, c'est en faire autre chose, c'est la dénaturer. »<sup>1</sup> Malheureusement, des destructions ont déjà été opérées lors de réorganisations ou de fermetures de services photos. Dans les années 90, un quotidien romand avait chargé des chômeurs du tri des tirages, avec pour consigne de n'en garder qu'un par dossier. A la lettre G, sous Guisan, nous vous laissons imaginer ... Or le tirage de presse est bien plus chargé de sens que la masse de négatifs dont il est issu.

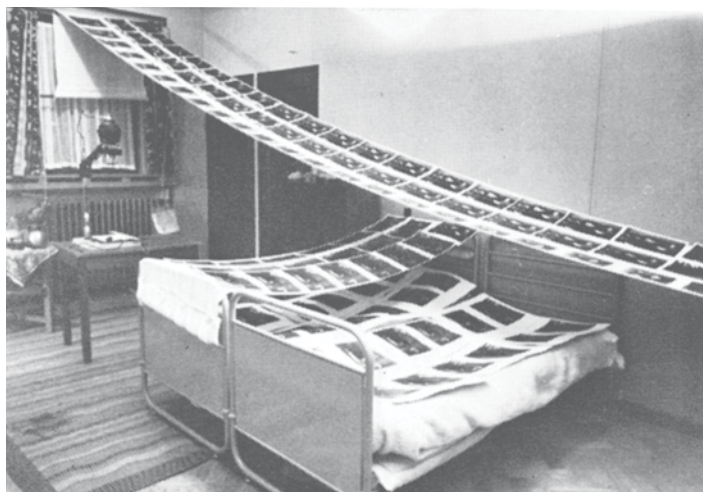
De nombreux négatifs n'ont jamais été tirés, c'est dire que leur image n'a pas, ou pas encore « existé ». Ils constituent pourtant des gisements d'informations considérables. Vouloir rendre ces images accessibles est parfaitement légitime, mais à la condition de ne pas dénaturer leur rendu photographique. La qualité de bien des *reprints* numériques actuels ne correspond pas aux critères d'impression de l'époque et ils auraient été tout simplement refusés par les rédactions. Une photographie de presse est rarement un document unique. Plusieurs photographes produisent

1 Haver, Gianni: Photo de presse : usages et pratiques. Lausanne 2009, 8.



**Mariage de Siméon II, Roi de Bulgarie à Vevey,  
21 janvier 1962. Photo Eric Guignard, Feuille  
d'Avis de Vevey.**

**André Jobin, journal de Montreux (moustache et  
nœud papillon) derrière lui, au centre, Raymond  
Depardon, plus bas, Siegfried Kuhn (Ringier), Arri  
Kolla (Cinéjournal avec Arriflex 35 mm), etc.  
Collections Musée suisse de l'appareil photographique**



**Chambre d'hôtel d'Erich Salomon, La Haye, 1935.**

**Publication dans un journal non identifié.**

**Archives Musée suisse de l'appareil photographique**

simultanément des images d'un même événement que l'on retrouve dans de multiples archives de presse, que ce soit dans les archives Ringier ou peut-être dans celles d'ASL/PDL au Musée National, ou encore chez Keystone ou dans bien d'autres fonds photographiques.

Jusque dans les années 1960, les mauvais négatifs étaient supprimés. Les négatifs et contacts archivés étaient le fruit d'un choix. Avec la généralisation des appareils 35 mm, puis l'usage de moteurs, les films ont été intégralement conservés jusqu'à plusieurs pellicules archivées pour une seule image tirée et éditée.

La photographie de presse est tirée en série. Elle peut avoir été faite par un indépendant, mandaté par une agence, qui a livré l'image à de multiples rédactions ainsi qu'à des agences correspondantes qui l'auront à leur tour diffusée. Cette image aura été archivée à chaque étape avec méthode car les agences ou les services photos, conçus pour l'exploiter, disposaient de moyens d'archivages efficaces et rigoureux. Tant l'ampleur que l'organisation de ces classements les prédestinent à une prise en charge archivistique plutôt que muséale.

Dès le passage à la photographie numérique, les archives photographiques ont été fragilisées, de multiples images ont d'ores et déjà disparu, ou sont devenues inaccessibles ou encore illisibles par manque d'accès, ou par perte de systèmes d'exploitation. Pourtant des agences de presse sont toujours en activité et la libéralisation de l'accès par la numérisation d'archives photographiques devenues publiques pourrait fragiliser ce marché au risque de faire disparaître d'autres entreprises dont il faudrait alors conserver les archives. Prudence encore: la photographie



de presse touche à tout : de multiples sujets sont déjà traités dans d'autres fonds ou par d'autres institutions. La coordination doit être une source d'économies.

### **Sauvegarde par transfert de contenu audiovisuel**

La sauvegarde par transfert de contenu audiovisuel est pratiquée pour le film cinématographique et les enregistrements sonores lorsque la dégradation du support ou l'obsolescence du système de lecture les rend illisibles ou inaccessibles. Ce transfert s'effectue sur film polyester ou sur support numérique après des mesures de conservation-restauration sur des œuvres ou des documents achevés et non sur l'ensemble du matériel qui a été tourné ou enregistré. La méthode est donc comparable à celle en usage pour la conservation-restauration de la photographie qui privilégie la restauration des tirages originaux tout en tentant de conserver les négatifs à la fois en tant que matrice, mais aussi comme source d'information.

### **« Tout » numériser ?**

L'idée du « tout » n'est pas nouvelle : dès le XIX<sup>e</sup> siècle, les musées ont tenté de « tout photographier » sans jamais aboutir et ce travail se poursuit aujourd'hui avec la photographie numérique, que ce soit pour des objets, ou de l'iconographie. En fait, le terme « numériser » s'applique à tout. Pour la gestion de la photographie argentique, il regroupe au moins deux méthodes distinctes, dont le but est de reproduire l'objet, mais pour des finalités différentes. D'une part, ce qui correspond à une « reproduction » ou une « prise de vue numérique » restituant fidèlement les teintes et les valeurs, mais aussi les textures, sans aucune déformation géométrique, ni parasites. Cette méthode est compatible avec une approche muséale, ou éditoriale de qualité mais demande des compétences photographiques spécifiques. Faut-il le rappeler : le métier de photographe existe encore. D'autre part, une copie numérique, destinée à la consultation, la gestion et l'inventaire soit une simple saisie, qui ne demande pas de répondre aux mêmes exigences. Ce type d'enregistrement d'un sujet photographique ou non, fait partie du travail d'inventaire et de gestion numérique des collections, relevant de la mission patrimoniale des institutions.

### **La numérisation comme solution de conservation ?**

A l'origine, nous avons un problème de conservation. Si nous numérisions « tout » ? L'aurions-nous résolu ? ou dédoublé ? Cette question n'est pas innocente. Avec son projet « Love letters to the future », Imaging & Media Lab de l'Université de Bâle démontre que la conservation de données numériques sur film photographique



**Photographes de presse dans un stade,**

**ASL, novembre 1978.**

**Collections Musée suisse de l'appareil photographique**





polyester, qui se conserve plusieurs centaines d'années, est plus fiable que le stockage numérique lui-même mais le polyester a été surtout utilisé pour la production de plan-films. Les principaux films utilisés par les photographes de presse sont tous sur support acétate. Leur durée de conservation est de l'ordre de 30 à 40 ans dans de bonnes conditions naturelles même si des films acétate des années 30 sont encore plus ou moins «intacts».

Fiche technique	Date de publication	Film	Support
Eastman Kodak Co	Avril 2003	Tri-X 135	5-mil acetate
Eastman Kodak Co	Avril 2003	Tri-X P 120	3.6-mil acetate
Eastman Kodak Co	Déc. 2002	Plus-X 135	5-mil gray acetate
Eastman Kodak Co	Déc. 2002	Plus-X P 120	3.6-mil acetate
Eastman Kodak Co	Mars 2002	Kodachrome	5.3 -mil acetate
Eastman Kodak Co	Sept 2005	Ektachrome	135 5-mil acetate base
Eastman Kodak Co	Sept 2005	Ektachrome	120 3.9 -mil acetate base
Harman technology Ltd	Juillet 2010	FP4 Plus 135	0.125 mm/5 mil acetate base
Harman technology Ltd	Juillet 2010	FP4 Plus 120	0.110 mm/4mil acetate base
Harman technology Ltd	Avril 2010	HP5 Plus 135	0.125 mm/5 mil acetate base
Harman technology Ltd	Avril 2010	HP5 Plus 120	0.110 mm/4mil acetate base
Agfa-Gevaert AG	09/1998	Agfapan APX 25 -100 - 400	135 =120 µm Acetyl cellulose 120 = 95 µm Acetyl cellulose
Agfa-Gevaert AG	09/1998	Agfachome RSX 100- 200	135 =120 µm Acetyl cellulose 120 = 95 µm Acetyl cellulose

**Tableau : Support des principaux films en usage après 2000**

Pourtant, en cas de pertes de données, ne pas avoir conservé les films après numérisation pourrait devenir une erreur historique ou, tout au moins une atteinte à notre mission de transmission aux générations futures.

Résumons : sommes-nous certains de pouvoir «tout» traiter avant dégradation ? Ou pouvoir établir une sélection cohérente ? ou encore pérenniser les données numériques ? Notre position serait bien plus confortable si nous pouvions retarder cette échéance en contrôlant température et hygrométrie de stockage ; déjà avec 16° et 40 % d'humidité relative nous pouvons espérer le siècle.<sup>2</sup> Plus froid, c'est encore mieux et

2 Voir « IPI Storage Guide for Acetate Films » et « Storage Guide for Color Photographic Matériel », URL : [www.imagepermanenceinstitute.org](http://www.imagepermanenceinstitute.org).

la problématique est la même pour les phototypes couleur. Un siècle ou plus, oui, mais pour des phototypes encore peu dégradés. Plus nous attendons, plus la situation sera critique. Si il y a une odeur de vinaigre dans vos dépôts? Il y a urgence!

### **Gestion climatique de la conservation : est-ce une alternative ?**

Le fait de ralentir ce fatidique compte à rebours permettrait un travail plus serein en préservant l'accès à ce qui serait à considérer comme des « mines », des « filons », des « gisements » d'une « matière première » ouverte à des futurs possibles plus ou moins « durables »? En préservant cet accès pour les générations futures, nous diminuons le risque de « conditionner » la lecture de l'histoire au travers du prisme de nos critères actuels. Agir sur les conditions climatiques est de règle depuis des années pour la conservation des films cinématographiques, mais aussi à la Fondation suisse pour la photographie et quelques institutions auraient déjà des projets allant dans ce sens. Pour les petites institutions, la constitution de pools régionaux regroupant les besoins et mutualisant les moyens favoriserait des économies d'échelle tout en ayant plus de poids pour sensibiliser leurs autorités de tutelle. Mais, une fois de plus, « tout » ne pourra pas être conservé dans des conditions idéales.

### **Réseau de compétences photographie Memoriav**

Au sein de Memoriav, le « Réseau de compétences photographie » fonctionne comme « pendant naturel » de la Cinémathèque suisse pour le film ou de la Phonothèque nationale pour le son. Ses propositions sont soumises à la surveillance d'une commission présidée par le Prof. David Gugerli, puis validées par le Comité directeur. Ce groupe est présidé par Susanne Bieri, de la Bibliothèque nationale. En sont membres: Martin Gasser, de la Fondation suisse pour la photographie, Jean-Christophe Blaser, du Musée de l'Elysée, Joël Aeby, des Archives fédérales suisses et le soussigné, du Musée suisse de l'appareil photographique. Emmanuel Schmutz, du Médiacentre Fribourg, nous a quittés à son départ en retraite. Ce groupe bénéficie du soutien logistique du centre de compétences en matière de photographie, soit l'I.S.C.P. dirigé par Christophe Brandt. A l'échelle de la Suisse, cet institut fonctionne comme une sorte de laboratoire collectif de restauration car aucune institution ne dispose d'une taille suffisante pour entretenir seule un tel atelier. L'I.S.C.P. apporte également un service de conseil pour la conservation des phototypes et peut vous fournir des évaluations de l'état sanitaire de vos fonds et des mesures à prendre, comparables à celles qui vous ont été présentées en introduction de ce colloque.

Nous sommes souvent interrogés sur la question des critères de sélection. La meilleure réponse est certainement donnée par Jean-Christophe Blaser dans le

cadre du réseau de compétences de Memoriav: «On ne le répétera jamais assez: Le point de vue qui nous intéresse et que nous défendons est le point de vue de l'histoire de la photographie, et de la photographie comme médium, et non pas comme art. Art ou pas art (document), pour nous, ce n'est plus la question. Pour nous, si nous nous intéressons à la photographie et à sa culture, ce n'est pas dans l'optique d'un musée des beaux-arts. La photographie déborde d'un tel cadre et nous ne voulons pas d'un projet qui l'enferme a priori dans un cadre comme celui des beaux-arts. Cela nous paraît réducteur (et même un peu dépassé). A un tel projet, nous préférons un projet qui envisage la photographie comme une encyclopédie visuelle ou comme un *theatrum mundi* (spectacle du monde) Un tel projet encyclopédique présente à nos yeux l'avantage de dépasser l'opposition stérile entre art et non art (document) qui a trop longtemps pollué les discussions sur la photographie».

Gérant un financement fédéral, Memoriav applique un principe de subsidiarité et peut :

- aider à préserver un patrimoine photographique menacé ;
- prioritairement, lutter contre la dégradation par des mesures de conservation-restauration, sans exclure les techniques numériques ;
- aider là où les ressources sont insuffisantes.

Memoriav ne peut se substituer à la mission des institutions de conservation, donc ne peut financer :

- le conditionnement,
- le stockage,
- l'inventaire,
- les numérisations systématiques,
- les publications,
- les expositions, etc ...

Memoriav peut vous aider pour des mesures de conservation-restauration de fonds menacés, après sélection d'un ensemble cohérent, que vous conserverez, mettrez en valeur et rendrez accessible. Vous pouvez aussi aider Memoriav, car face à une tâche aussi gigantesque, les fonds qui lui sont attribués sont insuffisants ! Ne reportez pas toute la charge sur Memoriav. Introduisez des coûts de restauration, même modestes, dans vos budgets. Motivez vos autorités de tutelle: C'est leur patrimoine ! Utilisez Memoriav comme «levier» pour convaincre, trouvez des sponsors, n'oubliez pas les loteries, etc... Memoriav doit gérer et répartir au mieux ses fonds en tenant compte de la diversité des patrimoines photographiques.<sup>3</sup>

## Abstract

Der Einsatz der Fotografie hat uns nicht nur ein beachtliches visuelles Erbe hinterlassen, sondern uns auch die Möglichkeit gegeben, alles zu dokumentieren, was als bestehendes oder vergangenes Erbe angesehen wird bzw. wurde. Somit gibt es ebenso viele denkbare oder mögliche Auswahlkriterien wie Forschungsbereiche oder Aufbewahrungsarten. Mit der Fotografie liess sich sozusagen alles dokumentieren, was je unsere Aufmerksamkeit erregt hat. Auf diese Weise entstand ein riesiges kollektives Bildgedächtnis, das nicht nur in Bezug auf die Geschichte des Mediums von Interesse ist. Die Zukunft der Archive für Pressefotos oder andere aktuelle Bilder des Zeitgeschehens konfrontiert uns heute mit noch weitaus umfassenderen Fragestellungen.

Die Nutzung des digitalen Bildes zur Erhaltung unseres kulturellen Erbes betrifft zwar alle Aufbewahrungseinrichtungen, doch die Zielsetzungen und Methoden sind sehr unterschiedlich, was zu ernsthaften Diskussionen Anlass gibt. Durch den Einsatz digitaler Techniken müssen wir uns mit der Vorstellung auseinandersetzen, «alles aufbewahren» zu können, indem wir einfach den visuellen Inhalt übertragen.

Alles digitalisieren, um alles zu retten? Hatte nicht die Fotografie selbst einst anderen Formen des Kulturerbes dieselbe Hoffnung vermittelt? Wie viele Museen haben versucht, «alles zu fo-

tografieren», ohne es jemals zu schaffen, weil stets eine neue Technik an die Stelle der alten trat und so die Bemühungen der Vergangenheit zu-nichte machte – eine interessante Erfahrung, die man nicht vergessen sollte.

Heute stellen die zahlreichen Projekte zur umfassenden Digitalisierung von Fotografien einen so grossen Finanz- und Arbeitsaufwand dar, dass nur wenige davon verwirklicht werden können. Welche Bilder werden also «auserkoren»? Die «wichtigsten», die «wertvollsten» oder einfach nur diejenigen, die das Glück haben, in einer der wohlhabendsten Einrichtungen aufbewahrt zu werden?

Die Kehrseite der Medaille: Wie viele Bestände an Negativen auf Zelluloid- oder Acetatträgern sind bereits dabei, sich zu zersetzen und entziehen sich somit jeder Möglichkeit, ihren Inhalt zu transferieren, da ihr Zerfall durch die Lagerungsbedingungen nicht aufgehalten werden kann?

Gibt es einen Mittelweg, auf dem man sowohl mit den Digitalisierungsarbeiten vorankommen als auch in Zukunft den Zugriff auf diese «Fundgruben» oder «Goldadern» gewähren kann? Gibt es einen solchen Weg, der mehrere Möglichkeiten offen lässt, die mehr oder weniger «nachhaltig» sind? Wie lässt sich vor diesem Hintergrund die Tätigkeit von Memoria einordnen? Über welche Mittel müsste diese Einrichtung verfügen, um einem so breit

gefächerten Erwartungsspektrum gerecht zu werden, ohne die Geschichte des Mediums Fotografie selbst zu vernachlässigen, das ja an und für sich schon über ziemlich geringe Ressourcen verfügt?

Ziel dieser Ausführungen ist es nicht, der Frage nach den Auswahlkriterien noch eine weitere Antwort hinzuzufügen, sondern eher, einige besondere, ja vielleicht auch provokative Aspekte zu hinterfragen.



# «Great service, too, will the plain and truthful records of Photography afford to the historian of future ages.»<sup>1</sup>

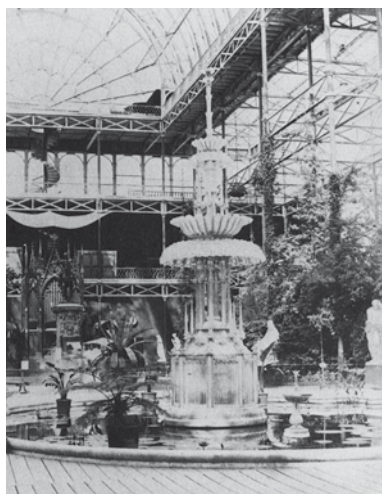
Jens Jäger

Als James Glaisher sich 1851 so überaus hoffnungsvoll zum Nutzen der Fotografie für die Geschichtswissenschaft äusserte, waren sich die Zeitgenossen einig, dass für eine historische Forschung vor allem Fakten und zuverlässige Dokumente notwendig seien. Die Fotografie schien dies liefern zu können. Die Kamera würde nur zeigen, was «wirklich» da war und das mit einer wissenschaftlichen Präzision und Unbestechlichkeit, die die menschliche Hand nicht zustande bringen würde. Natürlich gab es auch zu Glaishers Zeiten fotografische Bilder, die mit ästhetischen Ansprüchen angefertigt worden waren, dennoch würde diese künstlerische Absicht den Charakter des Dokuments nicht nachhaltig beeinflussen – so der allgemeine Glaube. Noch hatten Oscar Gustave Rejlander (ca. 1813–1875) und Henry Peach Robinson (1830–1901) noch keine ihrer teils hoch inszenierten und aus mehreren Negativen montierten Fotografien vorgelegt,<sup>2</sup> die weiteren Zweifel an der reinen fotografischen Dokumentation nähren würden. Glaisher hatte vor allem jene Fotografien im Sinn, die im Rahmen der Ersten Weltausstellung in London gezeigt oder hergestellt worden waren.<sup>3</sup>

1 Glaisher, James: Reports of the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition was divided. London 1852, 244.

2 Rejlander und Robinson waren nicht die ersten, die Fotografien «inszenierten»; das gilt prinzipiell für alle Fotografien. Es war niemals der Anspruch der Fotografen, lediglich Fakten aufzeichnen zu wollen oder rein dokumentarischen Zwecken zu dienen. Vgl. hierzu den instruktiven Band von Lars Blunck: Blunck, Lars (Hg.): Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung. Fiktion, Narration. Bielefeld 2010. Zu Rejlander und Robinson vgl. einführend Weaver, Mike: Künstlerische Ambitionen. Die Versuchung der Schönen Künste. In: Frizot, Michel (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln 1998, 184–195.

3 Vgl. hierzu die Kataloge der Ausstellung; z. B. Tallis, John: Tallis's history and description of the Crystal Palace and the exhibition of the world's industry in 1851. Bd. 1. London 1851, 134–138. Der Glaspalast wurde nach der Ausstellung demontiert und an anderer Stelle wiedererrichtet. Dies wurde von Philipp Henry Delamotte fotografisch dokumentiert. Vgl. hierzu knapp: Creveling, Elizabeth: P. H. Delamotte Photograph of the Interior of the Crystal Palace, URL: <http://digital.lib.umd.edu/worldsfairs/record.jsp?pid=umd:988> (20. 6. 2012).



**Philippe Henry Delamotte (1820–1889), The Glass Fountain at the Crystal Palace, Fotografie, 1851**

### **Geisteswissenschaften und fotografische Dokumente**

Dass gerade eine Geisteswissenschaft und eine hermeneutische und empirische dazu, von Bildquellen beziehungsweise fotografischen Dokumenten profitieren würde, galt für die Zeitgenossen als ausgemacht. Auch François Arago hatte bei seiner Präsentation des Verfahrens von Daguerre vor der Académie de Sciences (und später vor der Deputiertenkammer des französischen Parlaments) schon 1839 darauf verwiesen,<sup>4</sup> dass mit der Daguerreotypie Artefakte und Hieroglyphen abgebildet und so die Arbeit des Forschers befördert werden könnte. Ziel von Aragos Vortrag war es gewesen, das Parlament zum Ankauf der Erfindung zu bewegen. Der Plan ging auf, nicht zuletzt wegen des Arguments von der Unbestechlichkeit des Verfahrens bei der Dokumentation.

War für Arago implizit klar, dass die fotografischen Dokumentationen auch aufbewahrt werden würden – ob in Instituten oder Sammlungen – war das bei Glaisher schon weniger selbstverständlich. Es gab zunächst keine Pläne, die fotografische Aufzeichnung der Ausstellung an zentraler Stelle aufzubewahren – zumindest nicht als geschlossener Bestand. Dennoch war er emphatisch. Alle Fotografie würde ja zeigen «wie es gewesen ist» – womit er Rankes Aussage (erstmal 1824<sup>5</sup>) von der Aufgabe der Geschichtswissenschaft wohl unbewusst zitierte.

4 Vgl. hierzu eine britische Übersetzung, die kurz nach Aragos Mitteilung publiziert wurde: Arago, François: Fine Arts. The Daguerreotype. In: Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences (London), No. 1148 (19 January 1839), 43–44.

5 Ranke, Leopold von: Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535. Leipzig 1824 [Vorwort].





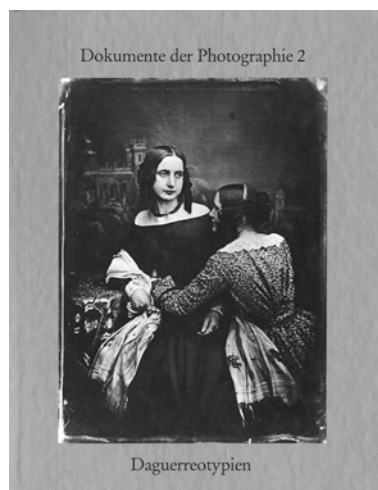
**J. P. Girault de Prangey (1804–1893), Obélisque de Théodose, Istanbul, 1842, Daguerreotypie**  
ca. 24 × 18 cm. Aus: <http://www.lineature.com/fr/architecture/51--obelisque-de-theodose-istanbul-1842.html>

In der Tat will die Geschichtswissenschaft Vergangenheit darstellen, erklären, Geschehnisse in Zusammenhänge bringen, Motive und Diskurse erschliessen und so das Verständnis für vergangenes Handeln und seine kulturellen, sozialen wie ökonomischen Grundlagen darlegen. Dazu werden alle verfügbaren und «sachdienlichen» Quellen herangezogen, derer man habhaft werden kann. Daraus resultiert im Prinzip, dass auch alle visuellen Quellen grundsätzlich von Bedeutung sind. Selbstverständlich spielen nicht bei allen Fragestellungen Bilder eine Rolle, aber das Bewusstsein für die diskursive Kraft des Visuellen steigt seit den letzten beiden Jahrzehnten kontinuierlich.<sup>6</sup>

### **Kontextsicherung: Sammlungskonzepte der Institutionen**

Möglichst umfangreiche und kontextualisierte Quellen stehen auf der Wunschliste der Historiker weit oben. Gleichzeitig droht stets die Gefahr, in einer Quellenflut unterzugehen. Historische Analysen sind daher immer gezwungen, eine Auswahl zu treffen. Die Wahl fällt auf zweierlei Weise aus: Erstens für die Quellen, die am exaktesten für eine Fragestellung geeignet erscheinen. Zweitens für jene Quellen, über deren Entstehung, Verwendung und Rezeption am meisten Kontextinforma-

6 Vgl. hierzu jede beliebige Einführung in die Geschichtswissenschaft; als Beispiel sei hier nur die folgende, jüngst erschienene, Darstellung genannt: Lengwiler, Martin: Praxisbuch Geschichte. Einführung in die historischen Methoden. Zürich 2011.



**Fotografie, (Dewitz, Bodo von; Kempe, Fritz (Hg.):  
Daguerreotypien, Ambrotypien und Bilder  
anderer Verfahren aus der Frühzeit der Fotografie  
[Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg,  
Dokumente der Photographie 2], Hamburg 1983)**

tionen erhalten sind; deren Wirkung beziehungsweise diskursive Stellung am sichersten zu beurteilen sind.

Was bedeutet das nun für die Fotografie? Ich möchte das exemplarisch aus meiner eigenen Praxis entwickeln: Als ich mich für Fotografiengeschichte zu interessieren begann (ab Mitte der 1980er-Jahre), hatten nur wenige Archive Findmittel, die es erlaubten, sich einen systematischen Überblick über Fotobestände zu verschaffen. Der erste, gleichsam natürliche Weg führte daher in fotografische Spezialsammlungen. Diese sind meist an Museen angeschlossen, wie beispielsweise die Fotografische Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg.<sup>7</sup> Hier sind Fotografien aus der gesamten Geschichte der Fotografie verfügbar. Aber eben nur diese selbst. Die Kontextinformationen waren vage. Das hing mit der Sammlungsgeschichte zusammen, die bereits mit dem Ende des 19. Jahrhunderts einsetzt.<sup>8</sup> Das Museum für Kunst und Gewerbe (MKG) sah sich vor allem als Institution, die Entwicklungen der Objekte in ästhetischer Hinsicht dokumentiert. Wer die Objekte erstellt hatte, interessierte zwar auch, aber nicht vordergründig. Auch blieb die Provenienz der Objekte zumeist auf die oft mageren Angaben in den Inventarbüchern beschränkt. So hat das MKG zwar eine sehr schöne Sammlung von Daguerreotypien von Carl Ferdinand Stelzner (1805–1894), aber es bot keine In-

7 Vgl. deren Präsenz im Internet: URL: <http://www.mkg-hamburg.de/de/sammlung/schwerpunkte/fotografie.html> (20. 6. 2012).

8 Ebd.

formationen zum fotografischen Gewerbe, der Vita des Fotografen und auch nicht zu seinem Geschäft. Die Präsentation beschränkte sich schwerpunktmässig auf die medienimmanenten Entwicklungen und kunsthistorischen Zuschreibungen. Hilfreich wäre also ein Wegweiser zu den Kontextinformationen gewesen (oder auch in negativer Hinsicht: «keine Kontextinformationen vorhanden»). Das ist keine Kritik an der Sammlungspraxis des MKG oder vergleichbarer Sammlungen. Man muss sich dieses Umstandes nur bewusst sein. Und hier kann ein Wunsch formuliert werden: Die Selbstbeschreibung einer Sammlung oder eines Archivs ist wichtig, seine Aufgabe, sein Ziel, seine Sammlungs- und Archivierungspraxis sollten transparent sein. Ferner ist es von Bedeutung, dass man sich einen schnellen Überblick über die Bestände verschaffen kann – so wie das bei vielen digitalisierten Sammlungen inzwischen möglich ist.

### Kontextsicherung: Problematik der Verschlagwortung

Ein weiteres Beispiel bezieht sich auf die Recherchemöglichkeiten durch Digitalisierung und Verschlagwortung. Um 1900 sind Ansichtskarten ein überaus wichtiges Kommunikationsmittel.<sup>9</sup> Sehr viele dieser Karten sind fotografisch illustriert. Die Bandbreite der Motive ist sehr gross. Ja, man kann sagen, Ansichtskarten zeigen alles was konventionell in einem kulturellen Umfeld «zeigbar» gewesen ist und wo Grenzen lagen. Gerade so genannte «Ereigniskarten» stellen konventionalisierte Ansichten von etwas dar, was als «Ereignis» galt: Katastrophen, Feiern, Feste, Glamour; aber auch Streiks, politische Umbrüche usw. Erst in jüngerer Zeit gibt es überhaupt leicht zugängliche Sammlungen von Ansichtskarten im Netz.<sup>10</sup> Sucht man zum Beispiel im Rahmen einer Forschung über Naturkatastrophen in der Moderne Material zur grossen Seine-Überschwemmung 1910, wird man in Postkartensammlungen garantiert fündig. Wenn, aber auch nur «wenn», die Titel der Karten aufgeführt und genügend Metadaten vorhanden sind. Ferner ist immer zu wünschen, dass bei einem Objekt wie der fotografisch illustrierten Postkarte auch die Rückseiten erfasst und zugänglich gemacht werden. Das aber leisten bestenfalls öffentliche Institutionen, keinesfalls die üblichen kommerziellen Postkartendatenbanken.

9 Vgl. zuletzt: Holzheid, Anett: Das Medium Postkarte. Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie. Berlin 2011.

10 Vgl. exemplarisch folgende Seiten: DDR-Postkartenmuseum, URL: <http://www.ddr-postkarten-museum.de/> (20. 12. 2012); Bildpostkartensammlung der Universität Osnabrück (Schwerpunkt: Liedpostkarten), URL: <http://www.bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/> (20. 12. 2012); die überaus umfangreiche Postkarten-Sammlung «Feller» (ca. 50 000 Karten aus aller Welt) ist über die Webseiten der ETH Zürich zugänglich: URL: <http://ba.e-pics.ethz.ch> (20. 12. 2012).

Die Verschlagwortung von Objekten ist naturgemäss problematisch. Nicht nur die Entscheidung für passende Begriffe zu finden, sondern sie auch konsistent und konsequent anzuwenden, erfordert bei der katalogisierenden Institution hohen Aufwand. Allerdings kann es nicht darum gehen, alle nur erdenklichen Schlagworte zuzuordnen, sondern sich einer sinnvollen Auswahl zu bedienen. Es lässt sich schliesslich nicht vorhersagen, nach welchen Kriterien und Bedürfnissen ein Forschungsprojekt aufgebaut wird, daher ist eine Vollständigkeit in den Suchmöglichkeiten nicht erforderlich. Geht es beispielsweise um die Entwicklung der französischen Infrastruktur im frühen 20. Jahrhundert, namentlich um die Asphaltierung der Strassen in den 1920er- und 1930er-Jahren, ist dies in Bildarchiven sehr problematisch zu recherchieren, jedenfalls, wenn als Begriff «Asphaltierung» eingegeben wird, und auch «Strassenbau» ist wenig hilfreich. Was helfen kann, sind Umwege: So wird die Recherche nach Bildern der «Tour de France» viel zum Zustand der Strassenbeläge seit 1903 (dem Geburtsjahr der «Tour») hergeben. Üblicherweise werden solche Bilder nie unter dem Aspekt des Strassenbelags verschlagwortet, und auch nicht unter «Infrastrukturentwicklung» verbucht.

### **Wünsche eines Historikers**

Nach diesen kurzen Bemerkungen zum Status von Fotografien als Quellen, zur Sammlungspraxis und zu möglichen Recherchewegen aus Sicht der historischen Forschung lassen sich einige Punkte zusammenfassen, die für eine fruchtbare Zusammenarbeit der historischen Forschung mit einem Bildarchiv hilfreich sind.

Wenn Fotografie eines der entscheidenden Medien der Weltvermittlung darstellt, sei es in Massenmedien, spezialisierten Bereichen (Wissenschaft, Kunst, Wirtschaft usw.) oder in privaten Zusammenhängen, dann ist sie immer eine wichtige Quelle. Sie ist Bestandteil historischer (und gegenwärtiger) Diskurse, prägt diese mit; die Auseinandersetzung um ihre Bedeutung führt dazu, dass sich Diskurse fortentwickeln.

Sie bedarf – und da besteht Konsens – der sorgfältigen Aufbewahrung und Bearbeitung (Provenienz, Kontext, Verwendungszusammenhang). Fotografie entsteht fast immer in spezifischen Zusammenhängen und sollte nicht allein als ästhetisches Phänomen wahrgenommen werden. Eine Fotografie macht oft nur im Zusammenhang mit anderen Fotografien und Medien «Sinn»; so kommen sie zu-  
meist auch in die Archive: Sie sind Teil privater Sammlungen (Fotoalbum), institutioneller Nachlässe (Firmenarchiv) oder behördlicher Vorgänge (z. B. Identifikationsfotografie, Tatortfotografie) oder auch Bestandteil wissenschaftlicher Materialsammlungen (Medizin, Ethnologie usw.). Diese Zusammenhänge müssen bei der Archivierung unbedingt transparent bleiben. Das bedeutet nicht, dass jede



**Automoto-Hutchinson, [Henri] Hoevenaars [sic!],  
Postkarte, [Tour de France 1926], ca. 15 × 10 cm**

einzelne Fotografie aufbewahrt werden muss (besonders Dubletten, o. Ä.), aber es muss klar sein, wo, was und warum kassiert worden ist. Und es muss mindestens ein Beispiel vollständig erhalten bleiben, welches sich bei der Durchsicht vor der Kassation als exemplarisch erweist. Gerade bei Fotografien, die in Printmedien verwendet wurden, lag zumeist ein Auswahlprozess zugrunde, der dazu führte, dass dieses (und kein anderes) Motiv veröffentlicht wurde. Wenn das Auswahlmaterial noch vorliegt, könnte ein solcher Auswahlmechanismus transparent werden. Allerdings ist das kein Allheilmittel: zu viele Entscheidungsträger sind unmittelbar und mittelbar beteiligt. Begonnen bei dem Fotografen oder der Fotografin, der Redaktion, die die weitere Auswahl vornimmt, die wiederum durch das Layout des Blattes beeinflusst ist. Auch die Chefredaktion spielt eine Rolle sowie eine Reihe zeitbedingter Umstände und ad hoc getroffener Entscheidungen. Aus dem Auswahlbestand (sind wir wirklich sicher, dass dies der relevante Auswahlbestand war?) lässt sich nie mit Sicherheit, sondern immer nur näherungsweise begründen, warum ein Bild Vorzug vor einem anderen erhielt. Was aber klar sein sollte, ist, wer zu welchem Zeitpunkt die Verantwortung trug – dies gilt analog zu den Dokumentationen auch bei Behörden respektive Ministerien. Dort ist es archivalische Praxis, diese Informationen in Vorworten oder Kommentaren zu Beständen zur Verfügung zu stellen. Das muss nicht ausführlich sein, aber Listen mit verantwortlichen Personen sind hilfreich.

Wenn also – wie hier das Ringier Bildarchiv – geschlossen überliefert ist, so gilt es, diesen Zusammenhang in seiner ganzen Breite zu erhalten. Das bedeutet nicht, jede Reproduktion einer Reproduktion einer Reproduktion aufzubewahren,

jedoch neben den Bildern auch die Kontexte sichern, die zu ihrer Produktion (oder ihrem Ankauf) und zu ihrer Verwendung geführt haben. Nach aussen hin und für eine medienhistorische Betrachtung wichtig sind allemal jene Bilder, die auch tatsächlich an die Öffentlichkeit kamen, denn sie sind es in erster Linie, die überhaupt eine Wirkung jenseits individueller Betrachtung erlangen konnten. Dennoch sind sie aufgrund eines Prozesses – betriebsinterner oder kultureller Art – in diese Position gelangt und deshalb benötigt man einen Überblick über die verworfenen Alternativen. Es wäre allerdings ein seltsamer Glaube, dass ein «vollständiges» Archiv allein aufgrund der Tatsache alle Fragen klären könnte, dass selbst die Inhalte der Papierkörbe überliefert worden sind. Am Ende sind die Archivalien und ihre Dokumentation/Kontextualisierung (und das sind alle Archivalien) nur Teil von Zusammenhängen, die eben auch humane und gegebenenfalls maschinelle Akteure in je spezifischen Zeitumständen beinhalten. Das Archiv kann nur die Objekte bewahren, nicht aber die Kombination Akteur-Objekt-Zeitumstand-«Faktor-X» (Einflussgrösse).

Historikerinnen und Historiker stellen die neuen Zusammenhänge nach spezifischen Fragestellungen her. Die Archive helfen uns dabei. Die Objekte aber beantworten unsere Fragen nicht, das müssen wir im Dialog schon selbst versuchen.

## Résumé

La plupart du temps, les archives iconographiques correspondent exactement à leur définition : des salles dans lesquelles sont conservées des images. Cependant, souvent ces images ne sont pas accompagnées de leur contexte, à savoir de la correspondance, des témoignages, des notes, des factures, etc. Et l'institution qui est à l'origine de leur conservation ne dispose pas, la plupart du temps, d'informations supplémentaires, ou alors ce type de documents se trouve ailleurs. Le lot quotidien des historiens consiste néanmoins à travailler avec les éléments partiels qui subsistent et à analyser les fonds existants avec

pertinence et en fonction d'un certain questionnement. L'analyse historique a ici pour but de reconstruire les circonstances d'utilisation, ainsi que de traiter de l'aspect discursif de la photographie au niveau du contenu (ce qui n'exclut pas les aspects esthétiques). Il en résulte des exigences bien précises envers les archives iconographiques, qui peuvent être remplies avant tout par l'exploitation soignée des fonds. Car la recherche et l'archivage sont des pratiques voisines, mais pas similaires. Par conséquent, il s'agit avant tout de veiller à mettre en place les conditions d'une collaboration pragmatique.

# Collections Roger-Viollet.

## Des inventaires avant toute chose

Delphine Desveaux

### Historique et fonctionnement – Le tri préliminaire des collections

Hélène Roger (1901–1985) et Jean-Victor Fischer (1905–1985) fondent leur agence en 1938 après un reportage fructueux sur les réfugiés de la Guerre d'Espagne en Andorre; ils reprennent pour ce faire au 6 rue de Seine (75006) les locaux et le fonds de commerce photographique de Laurent Ollivier, qui avait lui-même déjà acquis le fonds Léopold Mercier; ils y adjoignent les archives photographiques de la famille d'Hélène, débutant leur activité avec déjà quelques cinquante-mille photographies. Les fonds Ollivier et Mercier étaient déjà classés et les tirages (albuminés ou au gélatino-bromure) vendus aux étudiants, aux historiens, aux professionnels et aux amateurs, les collections familiales viennent enrichir ce classement préliminaire à l'agence elle-même, essentiellement dédié aux arts. L'agence doit fermer dès l'année suivante mais rouvre immédiatement après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le couple se lance alors dans deux activités complémentaires qu'ils pratiqueront pendant les quarante années suivantes: ils effectuent ensemble de très nombreux reportages dans des contrées proches ou lointaines et procèdent lorsqu'ils sont en France à une politique d'acquisitions forcenée de collections photographiques anciennes et modernes, d'ouvrages anciens, de périodiques, de gravures et de documents de toutes sortes, le tout visant à offrir à la clientèle de la « Documentation photographique Roger-Viollet » telle qu'elle se nomme alors, un contenu iconographique rien moins qu'encyclopédique.

De plus en plus incontournable de par la richesse de son offre iconographique, l'agence Roger-Viollet obtient en 1963 le statut avantageux d'agence de presse qu'elle conserve encore aujourd'hui. Si le fonctionnement de l'agence est intense, il est volontairement simple: pendant leurs nombreuses absences, les propriétaires ont confié la gestion quotidienne de la « maison » à des documentalistes qualifiés, diplômés pour la majorité en histoire et en géographie, un personnel efficace et cultivé, parfaitement à même de répondre aux demandes de la clientèle, de l'aiguiller, de documenter les photographies et d'enrichir les contenus textes accompagnant les images. Pendant leurs escales françaises, les fondateurs courent les brocantes et les salles de vente. De fort belles photographies enchâssées (ferrotypes, ambro-



types et autres daguerréotypes) ainsi que des tableaux et un pied d'appareil photographique ancien provenant de la famille Roger décorent les lieux, ancrant les collections dans une tradition familiale bien réelle et offrant aux visiteurs l'image d'une maison plus ancienne qu'elle ne l'est en réalité.

La Documentation est ouverte au public du lundi au samedi inclus et les clients viennent pour la majorité sur place faire leurs recherches (nous sommes ici dans les années 1950 mais cette pratique durera jusqu'à l'informatisation de l'agence en 1995) : des bons de communication sont remplis à la main par le personnel qui y appose le numéro du négatif porté par le tirage choisi par le client ainsi que la légende abrégée ; le tirage prêté est tamponné au verso et crédité avant sa sortie ; lorsque le tirage emprunté par le client tarde à revenir à l'agence et vient à manquer dans les boîtes de consultation (ceci étant suivi par le pointage des bordereaux de sortie et le retour des prêts), son numéro de négatif est transmis par les documentalistes au laboratoire pour faire l'objet d'un retraitage. A sa sortie, le négatif est vérifié par un documentaliste grâce à la légende abrégée, le tirage est réalisé, on recopie au verso le numéro d'inventaire du négatif dont il est « extrait » et sa légende ; cette dernière action étant de nouveau vérifiée par les documentalistes avant que le nouveau tirage ne rejoigne sa boîte verte de consultation.

Les négatifs occupent jusque dans les années 1970, et du sol au plafond, l'arrière boutique du 6 rue de Seine ; ils sont rangés pour les petits et les moyens formats dans des tiroirs métalliques et sur des étagères en bois dans les fameuses boîtes vertes pour les grands formats. Ils iront bientôt coloniser une cave voisine puis l'entresol du Petit Palais avant qu'Hélène Roger n'acquiert en 1984 un grand local au 3 rue des Arquebusiers (75003) afin de conserver dans un espace plus grand et mieux approprié les collections devenues très importantes. En effet, aux collections nombreuses déjà acquises (Harlingue, Martinie, LAPI, Branger, Albin Guillot, Paris, Rap, Berson, etc.), s'ajoutent au début des années 1970, les immenses collections Ferrier-Soulier, Léon & Lévy (LL), Neurdein (ND), Compagnie des Arts Photomécaniques (CAP) (quelques 600 000 négatifs, des albums et des tirages de références en nombre acquis en 1970) et Lipnitzki (un million de négatifs et quelques 500 000 tirages de référence acquis en 1971).

Comme les collections précédentes, ces collections sont triées et intégrées au plus vite au classement, donc au fonctionnement de l'agence, en reportant au dos des tirages anciens et modernes le numéro de son négatif de référence ; seules les collections LL, ND et CAP font l'objet d'une procédure violente de « tri ». Ces maisons ayant été éditeurs de cartes postales et d'albums, leurs fonds contiennent des tirages et des négatifs en double, en triple, voire en une dizaine d'exemplaires parfois ; le parti est pris de ne conserver que trois plaques de verre au maximum de chaque « image » identique. Une bonne idée ? Oui, sur le moment, puisque détruire



un partie du fonds induit que celui-ci réduise en volume et devienne, de fait, plus facilement «stockable»; fausse en réalité puisque ce faisant, la cohérence des métiers des studios anciens est détruite (les moutures d'une image étant l'essence du travail d'un éditeur) et certains négatifs en bon état apparent sont privilégiés au détriment de négatifs anciens et originaux au collodion ou à l'albumine qu'ils reproduisent. Comme on peut s'en douter, les déménagements de ces collections et leur réinstallation durent plusieurs années (compter au moins cinq ans pour l'absorption complète d'une petite collection, plus du double pour les autres, voire dix fois plus quand les collections sont complexes et traitées en plusieurs fois).

### **Parisienne de Photographie – Le choix de la diffusion**

Hélène Roger avait décidé de léguer les collections Roger-Viollet qui lui appartenaient en propre à la Ville de Paris, ce qui fut fait à sa disparition et à celle de son époux en 1985. Suite aux contestations d'usage dans ce genre de procédures, la Ville de Paris accepta le leg, faisant ainsi des Collections Roger-Viollet un corpus inaliénable et incessible qui comprend aussi bien les négatifs que les tirages anciens et modernes (jusqu'en 1985), les archives, les contenus de librairie acquis et les mobiliers; on peut considérer que le leg entérine la situation patrimoniale des Collections Roger-Viollet, sachant qu'il s'accompagne de la part d'Hélène Roger de l'exigence de faire perdurer l'agence en tant que telle.

Le premier directeur nommé par la Ville de Paris en 1995, Henri Bureau, met en place l'informatisation de l'agence et débute la numérisation des collections via une politique éditoriale (autre forme de tri dans des collections photographiques). Abandonnant le projet de fondation, la Ville de Paris crée en 2005 une SAEML (société anonyme d'économie mixte locale) la Parisienne de Photographie qui est en charge depuis 2006, pour une durée de 8 ans et en vertu d'une délégation de service public, de la numérisation et de la diffusion des collections photographiques et iconographiques des institutions de la Ville de Paris (70 000 numérisations annuelles: 30 000 dans les Collections Roger-Viollet, le reste dans les musées et les bibliothèques dont les musées d'Art moderne, Balzac, Bourdelle, Carnavalet, crypte archéologique et catacombes, Cernuschi, Cognacq-Jay, Galliera, Petit Palais, Victor Hugo, Vie romantique, Zadkine, Mémorial Leclerc et les bibliothèque Forney, de l'Hôtel de Ville, Historique de la Ville de Paris, des littératures policières, Marguerite Durand ainsi que le Conservatoire des Œuvres d'art religieuses et civiles et quelques autres), de la reprise des activités de la Photothèque des Musées de la Ville de Paris ainsi que de la conservation des Collections Roger-Viollet.

On peut considérer que les lieux virtuels puis réels se succèdent comme suit: *Parisenimages*, site web grand public, consultation de dossiers et d'archives sur Paris

à vocation pédagogique (gratuité pour les écoles) et à la vente de tirages aux particuliers ; *Parisienne de Photographie*, site web inter-institutions Ville de Paris (consultation interne et in extenso de toutes les œuvres numérisées ressortant des collections municipales) ; site web *Roger-Viollet* à vocation commerciale (consultation libre, comptes commerciaux de téléchargements, site ne présentant que des photographies « en vente ») ; le site historique de l'agence au 6 rue de Seine où se trouvent encore un grand nombre des fameuses boîtes vertes mais dont le personnel ne reçoit presque plus de clients puisque les ventes se font plus que majoritairement via web ; le site ancien de la Photothèque des Musées de la Ville de Paris (PMVP, 18 rue du Petit-Musc, 75004) où sont restés les fonds de l'ex-photothèque dont la Parisienne de Photographie a repris les activités en vertu de sa délégation de service public ; le site de la Parisienne de Photographie, installée dans les anciens locaux de stockage des Collections Roger-Viollet rue des Arquebusiers (75003). Plus des lieux de stockages externalisés pour certaines parties des collections à Chartres, à Bois d'Arcy (Centre National de la Cinématographie, CNC) et bientôt dans des locaux réfrigérés rue Dubrunfaut à Paris (75012). Autant de sites, autant de « tamis » pour les photographies, autant de choix donc de « tri ». Mais cinq sites, bientôt six, peut-être sept ensuite, d'où l'importance accrue des inventaires et des relevés topographiques !

### **Appréhension actuelle des collections, du rangement plutôt que du tri**

Comme il a été dit précédemment, les collections Roger-Viollet sont devenues des collections publiques, elles sont toutefois confiées par la Ville de Paris à la Parisienne de Photographie qui a en son sein un département bicéphale pour gérer ces collections : conservation/projets culturels, conservation des œuvres (procédures de tri, d'inventaire, de documentation, de stabilisation des œuvres, mise en place des campagnes de restaurations) et valorisation du patrimoine (montage d'expositions patrimoniales, d'expositions de tirages modernes, prêts d'œuvres, cession de droits dans les secteurs culturels).

Peut-être faut-il comme pour toute collection parler chiffres pour débiter cette sous-partie même si la problématique est identique qu'il s'agisse de petits ou de grands volumes (seul le temps d'appréhension et de traitement de la collection diffère). Lors de la disparition de ses fondateurs en 1985, les Collections Roger-Viollet sont « montées » à quelques quatre millions de négatifs pour quelques deux millions de tirages anciens, elles contiennent aussi un ensemble significatif au volume non estimé à ce jour d'ouvrages anciens et modernes, de périodiques anciens et modernes, de gravures et d'estampes anciennes et modernes, de matériel photographique ancien et de quelques petits mobiliers techniques modernes. Chacune des collections acquises recèle encore, comme souvent, un reliquat petit ou

grand où patientent les œuvres non identifiées, altérées ou ne représentant aucune valeur d'exploitation immédiate.

Car il nous faut insister sur un point déterminant dans le sujet qui nous occupe aujourd'hui : l'agence Roger-Viollet avait une vocation clairement commerciale, il s'agissait d'une agence de presse classique, sous seing privé comme beaucoup à l'époque ; la Parisienne de Photographie a également une vocation commerciale puisque la cession des droits de reproduction finance à quelques 65 % les processus de numérisation des collections de la Ville de Paris. S'il s'agissait jusqu'en 1985 d'exploiter les fonds sous forme de tirages modernes qui étaient empruntés par les clients à des fins de reproduction puis restitués à l'agence, le laboratoire a été fermé en 2005 et seuls des fichiers numériques véhiculent aujourd'hui les photographies. Si les tirages anciens porteurs d'une valeur patrimoniale étaient exploités ou non et ne portaient anciennement que le numéro de leur négatif de référence et non un numéro d'œuvre en soi, ils ont été conservés et non manipulés autant que faire se pouvait et constituent aujourd'hui une richesse remarquable des collections ; certains ont été vendus par l'agence, mais ils sont aisément identifiés dans les ventes puisque porteurs du fameux tampon au verso et des écritures répertoriés des documentalistes historiques. Ces quelques deux millions de « vintages » font l'objet aujourd'hui d'un inventaire en soi, pièce à pièce, comme les documents, ils ont quitté radicalement le statut de document pour atteindre au statut d'œuvre. Les inventaires doivent se plier à ces notions d'importance, c'est pourquoi divers types d'inventaires existent : négatifs, tirages anciens, documents, mobilier (ce dernier restant à mettre en place).

Les négatifs, vecteurs de l'image « à vendre », avaient été transportés de la rue de Seine (75006) à la rue des Arquebusiers (75003) et étaient triés et rangés toujours de manière pratique, soit par formats et non pas par type de supports ; or tous les ensemble ou presque étaient mixtes : supports verre et supports souples (supports verre, supports souples nitrates, acétates et polyester, voire quelques notes et tirages de référence parmi le tout). On imagine aisément que les procédures de tri de conservation s'imposaient pour remédier à une situation où la mixité des contenus ne pouvait que pousser à la catalyse des actions d'altération (celles des nitrates et des acétates principalement). De plus, depuis 1998, il est plus évident que les supports au nitrate de cellulose souffrent intensément du réchauffement de leur lieu de stockage (installation non plus de trois personnes mais d'un service de numérisation, soit une dizaine de personnes avec scanners et ordinateurs puis aujourd'hui d'une vingtaine avec la création de la Parisienne de Photographie).

Pourtant, si le tri des négatifs s'imposait, la réalité financière de l'agence ne permettait pas de s'y consacrer rapidement et nous avons dû travailler en sessions sur ce qui devait devenir un chantier de très grande ampleur : en commençant par

profiter des procédures de numérisation puisque, poursuivant sa logique commerciale, l'agence Roger-Viollet choisit entre 1998 et 2003 de pratiquer une politique de numérisation exclusivement axée sur les demandes des clients et sur les sujets à leur proposer (souvent les « marronniers »). Le terme employé de « profiter » de la politique de numérisation est choisi car lors de l'édition des collections via les tirages de références dans les boîtes de consultation, un tri était fait entre les tirages modernes et les tirages anciens, ces derniers étant écartés dans un classement temporaire qui viendrait, à l'usage, rejoindre le classement des « Originaux » existant. Cette procédure permettait de carotter les collections de négatifs puisque les sujets couvraient invariablement des rangements divers, mais aucune action de tri n'accompagnait ces carottages et les supports endommagés étaient écartés comme suit : les supports verre fêlés étaient consolidés selon « les moyens du bord » (ils sont tous à restaurer aujourd'hui) et re-rangés à leur emplacement d'origine, les supports verre trop cassés étaient détruits, les supports souples altérés étaient soit détruits soit écartés selon leur état d'altération. Simple et efficace a priori mais hormis un éventuel fantôme manuscrit à l'emplacement de l'œuvre disparue, aucune information ne restait de ce qu'elle avait été et ce depuis 1938.

Patience et longueur de temps... Alors que les intégrations de reliquats étaient en cours depuis 1997, il me fut enfin possible en 2003 de convaincre que le tri des négatifs qui s'imposait depuis de nombreuses années était devenu urgentissime et qu'il nous fallait investir dans des chambres froides. Appuyée, soutenue et accompagnée par les Ateliers de Restaurations et de Conservation des Collections photographiques de la Ville de Paris (ARCP), nous avons commencé ce tri verre/souple au sein des reliquats de collections prestigieuses et précieuses comme celles de Laure Albin Guillot, d'Henri Martinie et de Pierre Choumoff (inventaires à l'appui), puis au-delà, via un « Plan nitrates » appliqué à l'ensemble des collections photographiques de la Ville de Paris (et financé en partie par ses soins), enfin à l'ensemble des collections Roger-Viollet, modifiant ce faisant la politique de numérisation en y incluant des campagnes entières de supports altérés, urgents, ou simplement précieux.

Le but était atteint : restait à planifier le tri de quelques quatre millions de négatifs pour en extraire un million de supports au nitrates de cellulose tout en écartant, quand cela s'imposait, les ensemble d'acétates de cellulose altérés, le tout dans des locaux inchangés, en devant conserver les classements existants dans lesquels restaient les plaques de verre tout en augmentant les volumes de stockage au fur et à mesure que les tris se faisaient et en continuant d'exercer nos fonctions commerciales et de valorisation scientifique du patrimoine (équipe conservation/valorisation culturelle : une personne entre 1997 et 2005, deux et demie entre 2005 et 2006, trois entre 2006 et 2011, chacune à mi-temps ; aujourd'hui, deux personnes

et demie en commercial et deux personnes en conservation ; une personne supplémentaire est prévue en conservation en 2012 puisque nous nous installons sur un site supplémentaire).

Nous avons donc organisé le tri des collections en terme d'urgence d'intervention : sont traitées d'abord les collections qui contiennent le plus de nitrates de cellulose (100 % pour certaines) pour aller vers celles qui en contiennent le moins (0 %+), nous avançons au rythme de deux heures par jour et par personne (idéalement). Ces interventions sont lourdes (port blouse, gants et masques), il faut marquer les œuvres absentes, les œuvres écartées aussi bien dans les ensembles de verre que dans les ensembles de souples. Mais seules ces procédures exhaustives permettent de vérifier réellement l'état d'une collection et hélas, certaines œuvres ne peuvent perdurer dans les Collections Roger-Viollet de par leur état d'altération.

Ce sera ici le seul moment où nous évoquerons les destructions d'œuvres : lors des procédures de tri, il est inévitable que nous rencontrions des œuvres dont l'état d'altération n'autorise pas la conservation. Seuls sont concernés par cet état les négatifs au nitrate de cellulose dont l'émulsion a fondu, dont l'image a disparu et dont le film est en cours de décomposition. S'il reste ne serait-ce qu'une infime partie de l'image, l'œuvre est numérisée, s'il ne reste rien, « l'objet » restant, souvent le film et sa pochette fondus ensemble voir des « paquets » de négatifs collés entre eux, est numérisé pour mémoire avant destruction. La destruction elle-même est réalisée par les services d'hygiène de la Ville de Paris, spécialisés en destruction de produits toxiques.

Les Collections Roger-Viollet sont un des ensembles les plus complets perdurant de l'histoire de la photographie, et ce d'autant plus qu'elles retracent autant cette première que l'histoire des agences de presse et sont donc à conserver telles quelles à plus d'un titre.

Ces collections sont riches de leurs photographies (tous les supports existants semblent y figurer à l'exception, pour le moment du moins, des calotypes), mais aussi des documents, des ouvrages et des archives qui les accompagnent. Ces collections sont riches aussi de leur mode de classement que l'on peut sans peine assimiler à une procédure de tri puisque les collections une fois acquises ont été ventilées (en ce qui concerne les tirages) dans les classements existants. Classements déterminés au cours du temps suivant les besoins commerciaux, ils sont simples et fonctionnent par grands ensembles cohérents (Histoire de l'Antiquité à nos jours, Géographie internationale, Géographie française, Portraits français de 1830 à nos jours, Armée, Guerres mondiales, Spectacles, Cirque, Musique, Lyrique, Danse, Sports, Cinéma, Cabarets, Scientifiques, Explorateurs, Affaires criminelles, Botanique, Beaux-arts, et un classement thématique avec « le reste » classé de A comme Académies à V comme Volcans). Les photographies figurent souvent dans plusieurs

d'entre eux pour avoir plus de possibilités à trouver preneur mais quand ces classements se révélaient insuffisant, un classement inexistant le matin pouvait exister le soir si l'usage en avait été démontré ; certains ont disparu avec le temps, d'autres ont disparu pour réapparaître, certains ne sont d'aucune utilité mais continuent de nous amuser, certains enfin sont à réinventer. Il est à noter que la notion d'enrichissement des données texte est maintenue dans le mode d'indexation puisque le service afférent, dirigé par un documentaliste spécialisé et fin connaisseur des collections, poursuit et enrichit le procédé historique dans sa manière de travailler : chaque photographie numérisée peut être retrouvée pour ce qu'elle est, ce qu'elle représente et ce qu'elle contient d'informations.

Léguées à la Ville de Paris, les Collections Roger-Viollet sont aujourd'hui inaliénables et incessibles et la mission d'exploiter ne peut plus, heureusement, faire l'impasse sur les procédures d'inventaire. Sans revendiquer encore pour ces collections le statut Musée de France, les inventaires doivent autant que faire se peut précéder les procédures de numérisation. Vœu pieux le plus souvent puisqu'avec 30 000 œuvres numérisées par an il nous est impossible de précéder ces volumes, mais ce besoin est de mieux en mieux entendu car il devient évident que « l'abattage » que permet une numérisation intense, est altéré dans son exploitation quand les informations manquent ou ne sont pas vérifiées. Des collections de cette ampleur nécessitent de revoir les informations qui les accompagnent : normalisation de légende, identification du procédé photographique et de son état d'altération, raffinement de la notion de format, identification du photographe, datation de la prise de vue (entre autres).

## Conclusion

Le bilan est finalement simple : les Collections Roger-Viollet forment un ensemble cohérent, elles sont en ordre, elles sont complémentaires entre elles et historiques à tous points de vue, il est donc souhaitable de continuer de les trier entre elles, de les ordonner, de les documenter encore et encore et, le cas échéant, de laisser perdurer quelques reliquats non traités et de sursoir à leur prise en charge plutôt que de détruire quoique ce soit. Qu'il s'agisse d'une œuvre ou d'un document car on se félicitera toujours de retrouver la mémoire, souvent par hasard, grâce à des éléments que l'on croyait disparus et qui témoignent de l'activité des grands studios du Second Empire ou des photographes que nous avons le plaisir de représenter.

Les procédures de tri se font de fait via la numérisation, avec le choix de la mise en diffusion ou de la non diffusion, via les priorités d'inventaire et de traitement, via les éditeurs et les expositions ; bien entendu les tiraillements souvent pénibles entre rentabilité commerciale et entretien de patrimoine résisteront voire

augmenteront avec le temps et il faudra toujours et encore aux directeurs de collections batailler pour faire entendre qu'une activité ponctuelle liée à la diffusion de reproduction d'œuvres anciennes reste liée aux œuvres anciennes réelles car comme le dit Serge Bromberg des pixels: «il est plus facile de transformer une vache en hamburger que le contraire» et la numérisation n'est en rien un remède à des problèmes de conservation de patrimoine.

Si l'on ajoute que, ressortant de la personne publique de la Ville de Paris, ces collections sont inaliénables et incessibles, la conclusion vient de soi: point de destruction qui tienne hors des obligations réelles et sérieuses.

### **Abstract**

Hélène Roger und Jean-Victor Fischer gründeten 1938 die Bildagentur Roger-Viollet. Sie übernahmen die Geschäfte und Bestände von Laurent Ollivier sowie den Bildbestand von Léopold Mercier, den sie durch Familienfotos ergänzten und so ihr Projekt mit rund 50 000 Aufnahmen begannen. Nach dem Zweiten Weltkrieg weitete das Paar seine Tätigkeit auf zwei ergänzende Bereiche aus: Die beiden verfassten Reportagen und kauften weitere Sammlungen auf, um ihren Kunden künftig eine fotografische Dokumentation zu bieten, deren ikonografischer Inhalt mittlerweile als fast schon «enzyklopädisch» zu bezeichnen war.

Als die Gründer 1985 verstarben, umfassten ihre Sammlungen vier Millionen Negative und zwei Millionen historische Abzüge. Die Negative waren nach Formaten und nicht nach Trägertypen sortiert, so dass in fast allen Bildergruppen Glasträger und Filmnegative gemischt vorkamen. Man kann sich unschwer vorstellen, dass die

Bilder dringend geordnet werden mussten, schon allein deswegen, weil eine solche Mischung dem Zerfall Vorschub leistete. Doch trotz der Dringlichkeit liess die finanzielle Lage eine rasche Erledigung dieser Arbeiten nicht zu. Wir mussten dieses Riesenprojekt in Etappen angehen: Darum begannen wir schon 1997 im Rahmen der Bildbearbeitung die neuen Digitalisierungsverfahren zu nutzen. Nun galt es, das Sortieren der vier Millionen Negative zu planen. Zunächst wurde eine Million Negative auf Cellulosenitrat- beziehungsweise Zelluloidbasis aussortiert. Dann wurden, soweit erforderlich, die bereits chemisch veränderten Bildgruppen aus Cellulose-Triacetat beiseite gelegt. Alle diese Vorgänge fanden noch in denselben Räumlichkeiten statt, da man die vorhandenen Klassifizierungen beibehalten musste, in denen sogar noch Glasplatten vorhanden waren. Doch je weiter die Sortierarbeit voranschritt, desto mehr Platz benötigten wir für die Lagerung. Gleichzeitig mussten



wir uns auch weiterhin um unsere kommerziellen Aufgaben und um die wissenschaftliche Bewertung dieses kulturellen Erbes kümmern.

Als eine der vollständigsten Sammlungen der Fotografiegeschichte müssen die Kollektionen von Roger-Viollet zweifellos der Nachwelt überliefert werden. Die Sammlungen bilden eine in jeder Hinsicht kohärente Einheit. Es ist somit wünschenswert, sie weiter zu sortieren, zu ordnen und zu doku-

mentieren. Gegebenenfalls müssen wir einige Restbestände unbearbeitet liegen lassen und ihre Behandlung vorerst zurückstellen. Dies ist jedoch besser, als auch nur irgendetwas davon zu vernichten. Denn so können wir uns auch künftig stets aufs Neue darüber freuen, durch längst verloren geglaubte Fundstücke die Erinnerung an frühere Zeiten wieder aufleben zu lassen.

# La photographie, œuvre collective

Olivier Lugon

Comment pondérer la part de l'esthétique et la part de l'information dans l'évaluation d'une photographie ? Telle est la question à laquelle, en tant qu'historien de l'art, j'avais été invité à me confronter à partir du cas particulier des archives photographiques Ringier. Une telle problématique présuppose au moins trois questions préalables, qui toutes se révèlent d'une infinie complexité : Qu'est-ce que la valeur esthétique ? Qu'est-ce que la valeur d'information ? Et dès le moment où l'on aurait réussi à isoler les deux choses, quelle hiérarchie établir entre les deux au sein d'une même image ? Mieux vaut reconnaître d'emblée que je ne suis pas capable de répondre à ces questions, et qu'à mon avis, personne ne l'est. Cela supposerait de pouvoir définir a priori et de façon stable ce que sont les critères de la « belle photographie » et ceux de la « photographie utile ». Or, les presque deux siècles d'histoire du médium montrent justement que toute tentative de définition de ce type est condamnée à n'établir qu'une loi passagère, immanquablement contredite par l'évolution du goût comme celle des préoccupations historiques.

Du côté de l'esthétique, les multiples tentatives de fixation normative des critères de la qualité se sont toujours trouvées contestées par les générations ultérieures, même celles qui entendaient reposer sur une prétendue essence anhistorique et universelle du médium, à l'instar des cinq catégories isolées par John Szarkowski, directeur du département de photographie du MoMA de 1962 à 1991, pour définir l'essence de l'esthétique photographique.<sup>1</sup> Réciproquement, du côté documentaire, quantité de clichés ont pu révéler après coup seulement une richesse d'information historique imprévue par le photographe. Vouloir isoler une valeur documentaire et une valeur esthétique a priori, ce serait précisément nier que l'une des conséquences les plus profondes de l'avènement de la photographie a été de remettre en question l'idée d'une distinction de nature entre document et œuvre d'art, entre image d'information et image de contemplation. Toute l'histoire de la photographie s'est en réalité construite autour d'incessants brouillages, déplacements, indécisions entre les deux catégories. Des clichés purement documentaires

1 Voir Szarkowski, John: *The Photographer's Eye*. New York 1966.

ou archivaux à l'origine, comme les vues patrimoniales d'Eugène Atget, ont pu être élevés au rang de parangons de la beauté photographique, tout comme il en sera de même pour les gros plans botaniques de Karl Blossfeldt ou les vues aériennes de Robert Petschow dès les années 1920, les commandes architecturales de Julius Shulman, les portraits commerciaux de Mike Disfarmer ou les constats policiers d'Arnold Odermatt plus récemment, dans un phénomène d'esthétisation de l'image fonctionnelle qui ne cesse de s'amplifier avec l'essor du marché. Mais l'inverse est vrai aussi : des images explicitement revendiquées comme œuvres personnelles ont pu servir de sources documentaires pour des investigations historiques, cela parfois avec l'aval des photographes, comme dans le cas de Berenice Abbott, qui dans les années 1930 accepte que ses vues urbaines soient décortiquées comme de purs tapis d'informations visuelles sur l'histoire de New York. La photographie est ainsi une image qui ne cesse de circuler d'une sphère à l'autre, d'évoluer d'un statut à l'autre, et dont cette « vie sociale » menée sur le long terme, avec ses réévaluations, ses réinterprétations, ses relocalisations et ses acteurs multiples, est partie prenante du sens, autant que les intentions qui ont pu présider à la prise de vue. En somme, elle n'est pas faite seulement par le motif et par le photographe, mais par tous les utilisateurs successifs qui vont s'en emparer : sa mobilité même témoigne de sa nature éminemment collective.

### **La photographie entre archives et musées**

Autant qu'elle agit sur les images, cette instabilité fondamentale ne va pas manquer d'avoir des conséquences sur les institutions chargées de les conserver, brouillant en particulier la répartition traditionnelle des tâches entre archives historiques et musée d'art, qui avec la photographie vont voir leur logique se rapprocher.

Longtemps, leur mission semblait pourtant bien différente. Les objets traditionnellement accueillis par le musée d'art, tableaux, sculptures ou gravures, outre le fait d'être infiniment moins nombreux que ceux susceptibles d'entrer dans des archives publiques, avaient pour caractéristique commune d'avoir d'une certaine façon été conçus pour ce lieu, d'avoir intégré dès leur création les critères de discrimination esthétique qui fonde l'autorité de l'institution, et de ne guère avoir d'autre destination et d'autre cadre de référence que lui. Au moment d'entrer dans le musée, il ne se produisait donc pas de transformation fondamentale de leur fonction et de leur statut, seulement une évaluation qualitative attendue, les envoyant soit dans les salles, soit dans les réserves. De façon très différente, les documents innombrables rassemblés dans des archives publiques n'ont que rarement été conçus pour une telle préservation : correspondances privées, albums de famille ou comptabilités d'entreprises, ils se voient soumis, au moment de leur entrée dans l'institution, à des

critères de jugement non pris en compte par leurs producteurs. L'acte de sélection y marque donc toujours un déplacement conséquent de fonction et de statut, qui par sa portée amène les responsables d'archives historiques, plus que les conservateurs de musées des beaux-arts traditionnels au fond, à statuer non seulement sur l'intérêt des objets soumis, mais toujours un peu sur l'intérêt d'un déplacement de regard sur eux.

Or, c'est précisément ce phénomène qui, via la photographie, est en train de s'étendre au musée. Avec l'apparition des premiers départements, puis des premiers musées dévolus spécifiquement à la photographie, les historiens de l'art ont vu leur fonction évoluer : cessant d'opérer simplement comme un jury distribuant bonnes et mauvaises notes à des œuvres faites pour lui, ils ont à leur tour appris à transformer par leur action les images qu'ils choisissent de conserver, ou en tout cas les regards à même d'être portés sur elles. C'est qu'avec la photographie, le musée d'art est lui aussi amené à statuer sur des objets innombrables et hétérogènes, aussi bien quant au statut de leurs producteurs – amateurs et anonymes y côtoient désormais les artistes de renom – qu'à la nature matérielle des éléments collectionnés. Aux images achevées, telles qu'on les connaissait en peinture ou en sculpture, s'ajoutent dorénavant quantité de produits semi-finis, négatifs, planches-contacts ou tirages de travail, tous susceptibles d'être offerts à un moment ou à un autre à l'émerveillement du public, comme en témoignent les multiples expositions récentes qui font de la planche-contact un objet d'attention esthétique digne du tirage isolé.

On pourrait penser qu'on assiste là à une extension du geste du ready-made aux conservateurs eux-mêmes qui, comme Marcel Duchamp, seraient désormais en position de transformer en œuvre d'art tout ce qu'ils touchent. Mais ce n'est pas exactement vrai. L'infiltration du document et de l'image anonyme dans le musée d'art produit aussi l'effet inverse, celui d'un décloisonnement et d'une certaine désacralisation de l'œuvre d'art. Faire se côtoyer sur les mêmes cimaises des images d'art et d'autres relevant d'une culture matérielle plus ordinaire, c'est aussi tirer les productions des artistes vers une histoire culturelle qui excède justement la pure délectation esthétique. De nombreuses expositions actuelles en tout cas, en prenant le parti de mêler œuvres d'art et documents divers, semblent concevoir de plus en plus les premières comme des entrées parmi d'autres vers des thématiques d'histoire culturelle beaucoup plus larges – des sortes de super-documents pouvant donner accès, sous une forme plus suggestive ou plus concentrée peut-être, à des problématiques qui ne relèvent plus strictement de l'art, mais d'une histoire sociale, politique ou anthropologique. En bref, avec l'arrivée de la photographie au sein du musée, c'est toute l'idée d'une sphère close de l'art et d'une définition a priori du beau qui est remise en question, au profit d'une construction mouvante du regard esthétique, pouvant tout aussi bien susciter la contemplation face au pur document que s'emparer d'œuvres reconnues pour en tirer un savoir extra-artistique.

Une évolution symétrique est par ailleurs perceptible au sein des archives historiques, dans lesquelles la multiplication des sources visuelles a imperceptiblement fait entrer en jeu une certaine dimension esthétique. Dès les années 1980, les fonds documentaires des bibliothèques ou des archives patrimoniales se mettent à attirer des historiens de la photographie soucieux d'y repérer telles ou telles signatures entre-temps glorifiées par le musée, à l'exemple des Henri Le Secq, des Auguste Salzmann ou des Timothy O'Sullivan exhumés à la New York Public Library, ou des Atget isolés dans les fonds parisiens.<sup>2</sup> Depuis, les artistes et les photographes à leur tour ont investi le domaine, soit qu'ils tirent de fonds constitués la matière de leur art, soit qu'ils en miment les principes d'accumulation de documents trouvés. Ce serait même une véritable « fièvre de l'archive », pour reprendre le titre d'une exposition récente, qui se serait emparée de l'art et de la photographie depuis quelques années.<sup>3</sup> Dans tous ces cas cependant, le déplacement de regard continue à s'opérer depuis l'extérieur, porté par un expert des questions esthétiques – l'historien de l'art, l'artiste – soudainement infiltré dans l'univers des archives. Mais c'est plus profondément encore, au sein même de la pratique et du discours archivistiques, que cette dimension esthétique a pu être prise en charge. Je n'aimerais en donner qu'un seul exemple, en rappelant le travail et la pensée d'un important théoricien américain des archives visuelles, injustement oublié, Paul Vanderbilt. Lui n'a cessé de souligner la fluidité des catégories, la richesse extra-documentaire des fonds d'archives visuelles, et surtout la part déterminante des regardeurs dans la mise au jour de cette richesse.

### **Pour exemple : Paul Vanderbilt**

Né en 1905, mort en 1992, Paul Vanderbilt se forme tout à la fois comme photographe – il fréquente la Clarence White School –, historien de l'art – il suit des cours à Harvard –, bibliothécaire et archiviste. Dès les années 1930, il se passionne pour les problèmes de gestion de l'information visuelle, de classement et d'indexation de fonds photographiques de très grandes dimensions,<sup>4</sup> et en 1942 il est appelé à

---

2 Pour une critique précoce de ces pratiques, voir Crimp, Douglas : *The Museum's Old, the Library's New Subject* (1981). In : *On the Museum's Ruins*. Cambridge Mass. 1993.

3 Voir *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. International Center of Photography. New York 2008. D'autres expositions artistiques ou photographiques ont par ailleurs été consacrées à l'archive depuis une dizaine d'années, parmi lesquelles *Deep Storage: Collecting, Storing and Archiving in Art*. P. S. 1 Contemporary Art Center. New York, 1998 ; *Interarchive : Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*. Kunstraum der Universität Lüneburg. Lüneburg 1999 ; *La Revanche de l'archive photographique*. Centre de la photographie. Genève 2010 ; *L'Institut des archives sauvages*. Villa Arson. Nice 2012.

4 Sa première publication sur la question sera Vanderbilt, Paul : *Filing Systems for Negatives and Prints*. In : *The Complete Photographer* (1942), 1722–1734.

ce titre à Washington pour réorganiser et transformer en un véritable fonds d'archives historiques la masse de vues accumulées depuis 1935 par la célèbre campagne photographique de la Farm Security Administration. En 1944, il prend la tête du nouveau département des gravures et des photographies de la Library of Congress, pour laquelle il publie en 1955 le premier guide des ressources visuelles, tentant ainsi de rendre utilisables les quelque trois millions d'images et 800 collections qu'il a pu y repérer.<sup>5</sup> Pendant vingt ans enfin, de 1954 à 1972, il dirige le département iconographique de la State Historical Society of Wisconsin. Là, au sein d'une institution historique tout à fait officielle, il développe progressivement une pensée des archives photographiques qui dépasse le strict cadre de la gestion documentaire pour ne cesser de discuter au contraire les rapports complexes du document et de l'esthétique, de l'« archive » et de la « collection », de la quantité et de la « qualité ». Il entend montrer qu'un fonds photographique ne peut se réduire ni à la logique du musée d'art, avec son culte des images exceptionnelles et des grands auteurs, ni à celle de la pure accumulation d'informations factuelles, telle qu'elle marquerait traditionnellement les archives, mais devrait trouver sa place dans un balancement constant entre les deux. Selon lui en effet, la photographie est foncièrement marquée par le grand nombre, celui des images comme celui des usagers et des regardeurs, mais cela n'exclut toutefois en rien le geste créatif. Bien au contraire, cela tendrait plutôt à l'induire, puisque chaque regard successif constitue à ses yeux une forme de réinterprétation et de récréation.

Pour sensibiliser le public à ces questions, Vanderbilt conçoit et réalise dès 1967 ce qu'il appelle ses « panneaux thématiques ». Sur des tableaux horizontaux de 1,30 à 2 m de long, il extrait du million d'images qui compose son fonds historique des séries de clichés hétérogènes, qu'il assemble dans des ensembles allant de la paire à la dizaine. Les tirages y sont présentés sur fond blanc, sans légende propre, mais le plus souvent accompagnés d'un court texte poétique, censé aiguillonner le travail d'interprétation plutôt que le fixer, comme le font par ailleurs ses propres vues de paysages de la région, souvent mêlées sans distinction aux documents historiques. Ces panneaux ne se donnent pas comme des œuvres d'art, pas mêmes comme des expositions : accrochés dans le bâtiment même des archives et renouvelés tous les quinze jours, ils doivent surtout servir de terrain d'exercice afin de permettre au public de faire l'expérience de la richesse et de la complexité sémantique de clichés a priori strictement documentaires. En stimulant par la juxtaposition et les jeux d'association l'exploration libre des images au-delà de la pure information, il s'agit de révéler aux spectateurs leur propre apport interprétatif, et les

5

Voir Vanderbilt, Paul : *Guide to the Special Collections of Prints & Photographs in the Library of Congress*. Washington 1955.

déplacements de sens infinis permis par ces photographies. Le tout fait l'objet de discussions enregistrées au magnétophone, cette captation du travail interprétatif des regardeurs contemporains face aux panneaux étant partie intégrante du projet.<sup>6</sup>

Selon Vanderbilt en effet, dès lors que comme lui, on endosse une mission de conservation historique, soit de perpétuation de l'impact des photographies bien au-delà du moment de leur naissance, on se doit de prendre en compte ce qu'il appelle la «vie des images», tout ce que l'on fait d'elles en les regardant, en les réorganisant, en les réinterprétant :

« Well, there are many purposes, all having to do with what to *do* with photographs after they are made, and excitement of their initial birth is over, and they reach the middle age of their life as pictures. As a historical society, we have an interest in the survival of materials beyond that initial period of immediate publication or exhibition. » « We shift some of the emphasis from the making of a photograph to looking at it after it is made, to its own life as a picture. »<sup>7</sup>

« A theme to which I have frequently reverted is my contention that the life of a picture begins when the picture itself is finished and that what happens to it from that point on is both more important and more interesting than the circumstances of its coming into being [...] : not only the names of people who see or own it but also what happens in the course of this seeing, the trains of association started, the networks amplified, its adventures, its career. »<sup>8</sup>

La mission archivale, plutôt que de s'opposer au geste créatif, imposerait *de facto* la prise en compte de cette dimension. Si Vanderbilt conteste ainsi une lecture purement factuelle des documents, s'il proclame que le visuel dépasse toujours la simple communication d'informations figées pour impliquer «the unknown, the tentative, the unexplained, the mysterious, the experimental, the irrational»,<sup>9</sup> cela ne signifie pas pour autant qu'il entend transformer les archives iconographiques en musée d'art. Au contraire : alors que le musée d'art traditionnel postule une supériorité intrinsèque de certains objets exceptionnels, Vanderbilt veut justement montrer combien l'utilisateur lui-même est capable de conférer cette plus-value esthétique et cette richesse sémantique à des images a priori ordinaires et innombrables, cela par la propre attention de son regard. Encore une fois, il renvoie dos à dos deux conceptions de la photographie qu'il présente comme pareillement réductrices : l'une qui tendrait à restreindre l'image à son pur contenu informationnel – elle ne serait rien d'autre que son motif –, l'autre à une qualité formelle prétendument

6 Voir Vanderbilt, Paul : *The Wisconsin Project: Reflections on Photography and History* (1967). In : *Exposure* 21/4 (1984), 18.

7 Vanderbilt, *The Wisconsin Project*, 19 et 22. Vanderbilt souligne.

8 Vanderbilt, Paul : *Between the Landscape and its Other*. Baltimore 1993, 124.

9 Vanderbilt, Paul : *Discovering Implications*. In : Jerry Dell et Sheri Frederickson (éd.) : *Paul Vanderbilt. Midwest Region of the Society for Photographic Education* 1984, n. p.



immanente – elle ne serait que le dépôt des intentions esthétiques de son auteur. C'est que dans un cas comme dans l'autre, tout opposés qu'ils puissent paraître au premier abord, on retrouve en fin de compte une logique très semblable, celle qui veut que tout dans la photographie soit arrêté au moment de la prise de vue, et qu'il n'y ait donc pas d'autres agents impliqués dans sa création et dans la constitution de son sens que le motif et le producteur. C'est oublier alors la dimension beaucoup plus collective du médium, cette « vie » sociale faite d'appropriations, d'interprétations et d'interactions diverses engageant quantité de regardeurs successifs.

### **L'archivage et la numérisation**

Cela est particulièrement vrai dans le cas de l'image de presse, où ces derniers composent bien une chaîne d'*acteurs* qui agissent très concrètement sur elle, et donc dans le cas du fonds Ringier, sur lequel j'aimerais maintenant revenir. Sa réalité matérielle elle-même, profuse et hétérogène, témoigne d'une chaîne de production complexe et collective : bandes négatives, planches-contact, tirages annotés ou tamponnés, légendes manuscrites, tapuscrites ou typographiques, fichiers, classeurs, index, reproductions imprimées – chacun de ces états signale une étape et des intervenants distincts dans le façonnage de l'information visuelle. Ce à quoi cette diversité peut donc donner accès, c'est à la façon dont tout un groupe social construit petit à petit un message – sélectionne, élimine, resserre ou déplace progressivement le sens, avant le lecteur qui le réinterprétera à son tour. Son hétérogénéité physique incarne tout autant une pluralité culturelle, sociale et professionnelle entre gens de terrain et de bureau, dirigeants et employés, modèles, photographes, journalistes, graphistes ou rédacteurs. Dans le cas d'événements particulièrement importants pour l'histoire du pays, et plus encore dans le cadre d'un journal comme le *Blick* qui se veut le reflet d'une idéologie dominante, cette dimension collective n'est évidemment pas négligeable en ce qu'elle peut révéler de consensus, de refoulements ou de conflits : le déplacement opéré entre les intentions du photographe et le sens de l'image finalement publiée s'avère lui-même un fait culturel signifiant.

Pour conserver de façon efficace le fonds Ringier, plusieurs solutions avaient été discutées.<sup>10</sup> L'une d'entre elles, rapidement abandonnée, aurait consisté à isoler dans chaque reportage photographique les meilleurs clichés d'un film négatif ou d'une série de diapositives, et de se débarrasser du reste. Or, ceci aurait précisément

10 La particularité, et le caractère exemplaire du colloque d'Aarau, aura été son aspect dynamique, puisqu'il était organisé en deux temps : une première présentation et discussion très ouverte des matériaux du fonds Ringier, puis à quatre mois de distance, les diverses réponses des intervenants extérieurs comme des responsables à ces premiers débats.

signifié revenir à l'idée de l'image comme entité solitaire, produite du seul motif et du seul photographe, et nier ainsi les échanges humains beaucoup plus complexes dont elle porte témoignage. Cette réduction, écartée par l'équipe d'Aarau, c'est justement ce que tend à faire la numérisation, laquelle vise bien souvent à gommer la multiplicité des variantes et des états matériels successifs au profit d'un motif unique facilement indexable et exploitable. L'archivage matériel se retrouverait ainsi à redoubler un travail déjà opéré par Ringier avec sa propre digitalisation du fonds, à répéter en quelque sorte dans la chair des objets le processus d'abstraction et de simplification extrêmes dont témoigne un scan d'image isolé sur le site d'un fournisseur d'images. Le crédit porté aujourd'hui à la numérisation et à la mise en ligne des documents tend à imposer une identification croissante de ces deux opérations si dissemblables que sont l'archivage matériel et la numérisation, comme si la densité, temporelle et humaine, de l'archive pouvait se réduire à une pure banque d'images, soit à l'unique strate de sens comprise dans un motif et dans un nom de photographe, seules entités facilement indexables. Il me semble au contraire que l'archivage matériel, plutôt que de redoubler ce qu'opère la numérisation, devrait être pensé dans un rapport de complémentarité à celle-ci et assurer le sauvetage de tout ce que cette dernière efface – les strates multiples de la « vie des images » et les traces de l'action d'interprétants variés. De ce point de vue, il s'agirait notamment de ne pas séparer entre deux institutions distinctes les tirages et leur version imprimée, en offrant au contraire sur les lieux de l'archivage iconographique un jeu des journaux et magazines Ringier, afin de garantir la lisibilité des déplacements opérés entre la prise de vue et la publication.

Cette option maximaliste signifierait évidemment de tout conserver, et cela tient bien sûr du vœu pieux. Le principe est d'autant moins tenable si on l'étend à tous les fonds photographiques qui vont devoir être pris en compte par les institutions patrimoniales ces prochaines années. Si des choix semblent donc inévitables, je plaiderais dès lors pour des options plus globales et plus tranchées, qui évitent le morcellement matériel, le simple redoublement du travail accompli par la numérisation, la schématisation du processus créatif en photographie, et surtout l'invisibilité à terme de cette opération de sélection, dès lors que celle-ci détruit le support au sein duquel elle s'effectue et s'en rend par là même transparente. Plutôt que de vouloir garder un souvenir partiel de tous les reportages en piquant de ci de là dans chacun d'entre eux, ne vaudrait-il pas mieux établir des hiérarchies *entre* ces séries, en choisissant celles qui ne donneraient lieu qu'à une numérisation ciblée avant d'être condamnées dans leur réalité matérielle, et celles qui mériteraient d'être conservées intégralement comme constructions collectives ? Si des archives reflètent une mémoire engageant les options culturelles, morales, idéologiques de tout un groupe social, on continuerait ainsi à donner à voir en elles, de façon explicite

et non pas subreptice, la façon dont la société à un moment donné, ici les années 2010, poursuit ce travail d'interprétation et de hiérarchisation à travers des choix visibles et signifiants.

Reportée à un niveau plus global, celui d'une politique nationale de sauvegarde du patrimoine photographique, une telle option paraît inévitable. On imagine mal une société décider de grappiller dans tous les albums privés et tous les fonds de presse offerts aux archives publiques les images prétendument les plus réussies, sans juger plutôt de l'importance relative de chacun de ces ensembles. Pour la photographie de presse, une telle opération serait hautement paradoxale : couper quelques images par ci par là dans les fonds de façon à ce que ce travail de sélection se voie le moins possible, ce serait en quelque sorte affirmer que tous ceux qui l'ont effectué avant soi – et encore une fois, ce processus, c'est le travail même d'un journal illustré – n'ont finalement jamais eu vraiment d'impact, puisqu'on prétend pouvoir le faire à son tour sans changer grand-chose à l'ensemble. Or, le basculement de fonds privés vers des archives publiques constitue justement un moment de transformation essentielle de ces fonds, une étape décisive dans le processus incessant de déplacement et de réinterprétation qui fait la vie sociale des images. Donner à voir ce basculement de façon lisible et tranchée, ce serait aussi reconnaître le fait que l'on est soi-même part de ce processus collectif, et non pas en dehors de lui, comme si plus rien n'advenait jamais aux photographies depuis leur prise de vue, sinon quelques ajustements invisibles et accessoires.

## Abstract

Eine der bedeutendsten Folgen des Aufkommens der Fotografie war das Hinterfragen der strikten Trennung von Dokument und Kunstwerk, von Bild mit Informationsgehalt und Bild für die ästhetische Betrachtung. Auf institutioneller Ebene hat diese Annäherung zu einer Verwischung der Grenzen der traditionellen Aufgabenverteilung zwischen Archiven und Kunstmuseen, zwischen der Verwaltung der Quantität und der Bewertung der Qualität geführt. Einige Kunstmuseen begannen, Objekte zu sammeln, die anfangs gar nicht als Kunstwerke

gedacht waren. Gleichzeitig begann man in den fotografischen Archiven plötzlich, über die ästhetische Komponente der Bilder zu diskutieren, wie Paul Vanderbilt (1905–1992), ein bedeutender amerikanischer Theoretiker und Vorreiter auf diesem Gebiet. Angesichts dieser komplexen Situation scheint es ebenso problematisch, die Fotografie auf ihren reinen Informationsgehalt reduzieren zu wollen – das Bild wäre dann nichts anderes als sein Motiv –, wie eine dem Bild innewohnende ästhetische Kraft und Absicht vorauszusetzen, als ob einige Bilder

eine formale Qualität auf sich vereinen, die andere nicht besäßen. Man sollte vielmehr anerkennen, dass eine Fotografie nicht nur das Ergebnis einer Interaktion zwischen *einem* Motiv und *einem* Fotografen ist, sondern ein komplexerer Vorgang, bei dem viele Agenten eine Rolle spielen, die in Presseagenturen, Redaktionen und anderen Einrichtungen zur Gestaltung

des informativen oder auch ästhetischen Wertes der Bilder beitragen. Darum kann uns nur die Bewahrung des gesamten, sehr vielfältigen Bildmaterials, das die Welt der Fotografie ausmacht, Zugang zu dieser kollektiven Leistung bieten und damit auch zur sozialen und kulturellen Dimension dieses Mediums in seiner Gesamtheit.

# Virtualität, Materialität und Funktionalität: Das analoge Archiv im digitalen Zeitalter

Rudolf Gschwind

## Einleitung

Was macht den «Wert» der Fotografie aus? Diese Frage lässt sich wohl nie abschliessend und vollständig beantworten. Das Imaging and Media Lab der Universität Basel respektive die Abteilung für wissenschaftliche Photographie, wie die Gruppe bis zum Jahr 2000 hiess, befasst sich vor allem mit den technischen Aspekten der analog-chemischen wie auch der digitalen Fotografie. Es führt zudem seit vielen Jahren Digitalisierungsprojekte von fotografischen Sammlungen durch. In diesem Beitrag wird speziell auf zwei Aspekte eingegangen, die sich mit dem Wert der Fotografie befassen:

Der erste Teil betrifft den Wandel von der chemischen zur Digitalfotografie. Die Fotografie hat seit ihrer Entstehung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwei grosse technische Umwälzungen erlebt. Um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert wird die Fotografie dank der Erfindung der Gelatinetrockenplatte und des Zelluloids als biegsamer transparenter Träger ein industrielles Massenprodukt und damit ein erschwingliches Allgemeingut. Die zweite grosse technische Umwälzung, die digitale Fotografie, erleben wir heute. Die Fotografie wird als digitales (Kommunikations-)Medium alltäglich. Computer, elektronische Sensoren und Internet<sup>1</sup> haben die analog-chemische Fotografie (und auch den Film) auf Basis der Silberhalogenidgelatine innerhalb weniger Jahre fast vollständig abgelöst. Die Insolvenzerklärung der Firma Kodak anfangs 2012 ist gewissermassen *das* Symbol für diesen Wandel.

Der zweite Teil betrifft den Aspekt der Materialität und die Funktionalität. Die Fotografie wird eingesetzt, um Bilder zu erzeugen, die sich – einfach ausge-

---

1 Auf die Gründe für diesen extrem schnellen und vollständigen Wandel wird in dieser Publikation nicht weiter eingegangen. Qualitätsgründe sind es kaum gewesen, die (chemische) Fotografie ist (oder war) ein technisch und kommerziell ausgereiftes Produkt. Die Hauptgründe der digitalen Fotografie liegen in der Möglichkeit, Bilder jedermann schnell und einfach zur Verfügung stellen zu können, z. B. durch Mobiltelefone mit eingebauter Kamera und durch soziale Medien auf dem Internet.

drückt – immer aus zwei Teilen zusammensetzen, dem immateriellen Bildinhalt und dem materiellen Trägermaterial. Es ist gerade die Wechselwirkung von Bildinhalt und Materialität des Bildträgers (Glanz, Haptik), die typisch ist für die Fotografie. Fotografie ist aber auch ein komplexes technisches Produkt: Von einer Aufnahme existiert beispielsweise nicht nur eine Vergrößerung auf Barytpapier mit glänzender Oberfläche, sondern ebenso weitere Aufnahmen zum gleichen Sujet auf Negativfilm und unter Umständen auch Kontaktkopien. Im Archiv sind oft alle drei Zustände der Aufnahme und weitere dazugehörige Negative, Kontaktkopien und Abzüge vorhanden. Ist nun alles gleich wertvoll oder gleich wichtig? Oder hat jedes Teil seine spezifische Wichtigkeit? Auch in der Digitalfotografie braucht es übrigens das analoge Bild mit seiner Materialität. Ein digitales Bild ist noch kein Bild, sondern ein Computerfile, das ein Bild oder genauer genommen eine Helligkeitsverteilung in binär codierter Form beschreibt. Damit der Mensch überhaupt ein Bild sieht, muss dieses binär codierte File mit dem Computer gelesen, interpretiert und schlussendlich in analoger Form dargestellt werden. Meist geschieht das auf einem Display, einem Monitor, über einen Beamer oder auf einem Ausdruck auf Papier mittels Drucker.<sup>2</sup>

### **Konsequenz für fotografische Archive**

Archive, Museen, Bibliotheken, kurz: Alle Institutionen, die (analog-chemisches) fotografisches Material in ihrer Sammlung haben, stehen vor einem Paradigmenwechsel. Das fotografische Gut hat innerhalb weniger Jahre eine Obsoleszenz erfahren. Was heisst das? Im Bereich der digitalen Informationstechnologie versteht man unter Obsoleszenz die Tatsache, dass digitale Information wegen des Technologiewandels verloren geht (Geräte, Datenträger, Software), da mit der neuen Technologie die alte unbrauchbar wird. Ein Datenträger ist nicht mehr lesbar, nicht weil er defekt ist, sondern weil zum Beispiel das ursprüngliche Lesegerät an einem neuen Computer nicht mehr läuft oder mit den neuen Lesegeräten nicht mehr gelesen werden kann. Obsoleszenz im fotografischen Archiv heisst, dass die Nutzung der analogen fotografischen Materialien nach der ursprünglichen Technik und Methodik nicht mehr möglich ist. Natürlich kann man beispielsweise ein Schwarzweiss-Negativ anschauen, aber die Herstellung einer Vergrößerung auf Barytpapier wird schon schwieriger. Mit dem Aufkommen der Digitalfotografie verschwindet das Umfeld der analogen Fotografie wie Labors, Materialien, Geräte, handwerkliches Wissen mehr und mehr. Heute ist die Situation so, dass ein analog-chemischer

---

2 Die Qualität der heutigen «digitalen» Verfahren ist – von einem technischen Standpunkt aus betrachtet – der «klassischen» Fotografie ebenbürtig, ja in vielen Bereichen sogar überlegen.

fotografischer Workflow auf professionellem Niveau nicht mehr möglich ist. Viele Hersteller von professionellen Geräten (besonders im Laborbereich) haben die Produktion eingestellt, Geräte können oft nur noch auf dem Internet oder im Occasionshandel gekauft werden.

Eine Digitalisierung ist für die Nutzung der Bilder de facto unumgänglich. Um das Beispiel der oben genannten Vergrösserung auf Barytpapier zu erwähnen, nach einer Digitalisierung des Negativs kann problemlos ein qualitativ hochstehender Ausdruck auf zum Beispiel Ink-Jet-Barytpapier erstellt werden. Natürlich ist das ein anderes Verfahren und ein anderes Material und ergibt somit auch eine etwas andere Ästhetik.<sup>3</sup> Technisch gesehen ist jedenfalls keines der Verfahren besser als das andere.

Digitalisierung und umfangreiche Erschliessungsmethoden ermöglichen einen wesentlich verbesserten Zugang zu den Archivbeständen und erlauben eine kulturell-gesellschaftliche wie forschungsmässige Nutzung. Durch den immer grösser werdenden digitalen Schatten, den wir durch die Nutzung von Computerdiensten und Internet erzeugen, gilt heute: Nur was im Internet digital zugänglich ist, existiert auch. Relativierend muss jedoch gefragt werden, wie eine Digitalisierung kosteneffizient durchgeführt werden kann. Meist muss deshalb die Digitalisierung von Fotobeständen schrittweise vorangehen, wobei die forschungspolitische Relevanz und der konservatorische Zustand des Materials die zeitliche Priorität bestimmen. Der Wert einer fotografischen Sammlung steigt mit einer Digitalisierung: je vollständiger letztere, desto höher ersterer. Trotz allfälliger finanzieller Zwänge stellt sich die Frage: Wie lange kann man es sich leisten, NICHT zu digitalisieren?

## Materialität

Bei einer Digitalisierung geht dem digitalen Bild natürlich die Materialität (Form und Kontextaspekt) des fotografischen Originals verloren. Wie gross ist jedoch die Materialität des fotografischen Originals? Was ist der Wert der Materialität? Inwieweit kann das virtuelle Digitalisat das materielle Original ersetzen?

Es gibt eine Klasse von fotografischen Originalen mit hoher Materialität, bei denen erst die Kombination von Bild und den optischen und haptischen Eigenschaften des materiellen Trägers die eigentliche Fotografie ausmachen, so beispielsweise bei Daguerreotypen, Platindrucken, Fotoalben, Polaroid-Sofortbildern, Ausstellungskopien auf Barytpapier (bei Schwarzweissaufnahmen) oder Cibachrome (bei Farbe), Glasplatten mit starker Negativretusche et cetera. Das sind Bilder von histori-



schem Wert oder solche, die in einem kreativen Prozess entstanden sind. In diesen Fällen ist auch das beste Digitalisat nicht viel mehr als eine gewöhnliche Reproduktion. Es enthält nur noch den Bildinhalt, jegliche Information des Materiellen fehlt. In solchen Fällen ist der Wert des Originals unbestritten und eine konservatorisch korrekte Aufbewahrung notwendig.

Auf der anderen Seite gibt es Fotomaterialien, die noch keine eigentlichen Bilder sind. Dazu gehören primär alle Typen von Negativmaterialien, unabhängig ob schwarzweiss oder farbig. Ein Negativ ist nicht das fotografische Endprodukt, es kann als optisch kodierte Zwischenstufe betrachtet werden.<sup>4</sup> Erst mit dem zweiten fotografischen Prozess, der Arbeit in der Dunkelkammer, entsteht ein positives Bild, die eigentliche Fotografie, die man dann betrachtet (s. Bild 1). Geht es also nur darum, von einem Negativ ein Positiv herzustellen, ist ein Digitalisat ein fast vollständiger Ersatz für das fotografische Negativ.<sup>5</sup> Aber der Wert von Negativen liegt oft auf einer anderen Ebene: Von Negativen, die auf Roll- oder Kleinbilddfilmen aufgenommen wurden, kann man den chronologischen Ablauf der Aufnahmen bestimmen. Sind in einer Sammlung neben den Positivkopien auch die Negative und eventuell die Kontaktkopien vorhanden, kann dies helfen, den Kontext, in dem diese Aufnahmen entstanden sind, besser zu verstehen. Also beispielsweise Fragen wie: Sind alle Negative vergrössert worden? Wenn es nur ein Teil war, was ist auf den anderen abgebildet? Wurde das volle Negativformat ausgenutzt oder wurde beim Kopieren ein Ausschnitt gewählt?

## Funktionalität

Die fotografische Industrie produziert eine grosse Anzahl unterschiedlichster Materialien, die sich in ihrer *Funktionalität* unterscheiden, das heisst sie werden im fotografischen Workflow für unterschiedliche Zwecke eingesetzt. In einem Fotoarchiv findet man hauptsächlich Materialien für die bildhafte Fotografie. Das sind unterschiedliche Aufnahmematerialien wie Negativ oder Diapositiv in Schwarzweiss oder Farbe, hoch- oder niederempfindlich, im Kleinbild, Mittel- oder Grossformat. Dazu kommen die unterschiedlichsten Display- oder Printmaterialien. Bei der Schwarzweiss-Fotografie kann es beispielsweise Baryt- oder kunststoffbeschichtetes Papier mit unterschiedlicher Oberflächenstruktur (glänzend, matt, pearl)

- 
- 4 Die direkte visuelle Lesbarkeit von Negativen ist nur bedingt möglich. Man kann beurteilen, ob das Negativ fototechnisch korrekt belichtet und verarbeitet worden ist, man erkennt evtl. auch das Motiv. Aber sich im Geist vorzustellen, wie das Bild als Positiv aussieht, gelingt nicht wirklich. Besonders schwierig zu lesen sind Farbnegative.
- 5 Um aus einem digitalisierten Negativ am Computer ein «gutes» Positiv herzustellen, ist ein ähnlicher Zeitaufwand nötig wie beim Kopieren in der Dunkelkammer, es ist ein ebenso kreativer und subjektiver Prozess.

sein, bei der Farbfotografie im Fall von Kopien ab Diapositiven ein Umkehrpapier oder bei Farbnegativen ein Farbpositivpapier. Diese Aufzählung betrifft die gängigsten Materialien, sie ist aber nicht erschöpfend, denn für die bildhafte Fotografie gibt es weitere spezialisierte Verfahren und Materialien, zum Beispiel Internegativ-Materialien, Positivkopierfilme (zur Herstellung von Diapositiven von einem Farbnegativ),<sup>6</sup> Dia-Duplizierfilme, Infrarot-Materialien und so weiter. Das alles sind Materialien, die eher selten in einem Fotoarchiv zu finden sind. Schliesslich darf man nicht vergessen, dass ein grosser Teil der fotografischen Produktion Materialien betreffen (bzw. betrafen), die mit der bildhaften Fotografie kaum etwas zu tun haben, wie zum Beispiel Röntgenfilme, Filme für die grafische Industrie oder Mikrofilm.<sup>7</sup>

Der Wandel von der klassischen analogen Fotografie hin zur Digitalfotografie führt dazu, dass die Fotografie mehr und mehr auch unter kulturwissenschaftlicher und kulturhistorischer Sicht erforscht wird. Dazu gehört auch die Forschung über den Erhalt und die Dokumentation der fotografischen Verfahren für Aufnahme und Verarbeitung. Fotografien sind eine wertvolle Quelle für Informationen historischer Art. Die Bestimmung des verwendeten Fotomaterials kann Hinweise auf die Datierung der Aufnahme liefern.<sup>8</sup>

Die rasche Eroberung des Markts durch die Digitalfotografie hat zum ebenso schnellen Verschwinden der analogen Fotografie geführt. Heute ist es daher schwierig, aus vorhandenen analogen Fotomaterialien rückwirkend den exakten Typ zu bestimmen. Dafür gibt es mehrere Gründe: Bei der Aufnahme oder bei der Verarbeitung im Labor ist natürlich exakt bekannt, welches Material eingesetzt wird. Aber diese Information findet man aufgedruckt auf den Verpackungen oder auf Beipack-Zetteln, welche kaum je aufbewahrt werden. Auf den verarbeiteten Fotomaterialien selbst sind nur noch wenige Informationen zu finden – und wenn, dann oft in codierter Form als Kerbungen bei Planfilmen (notch code), Randsignaturen bei Roll- und Kleinbilddias oder als Druck des Verarbeitungsdatums auf den Rähmchen von Kleinbilddias. Leider ist in dieser Hinsicht bei den Herstellern keine Systematik erkennbar. Zum Teil findet man derartige Informationen auf technischen Angaben und Datenblättern der fotografischen Industrie.<sup>9</sup> Aber das ist keine «bibliotheks- oder archivgerechte» Information, das sind Nutzungsinfor-

6 Die touristischen Dias, die man an Kiosken kaufen konnte, wurden so hergestellt.

7 Der Bereich Kino (moving image) wird hier gar nicht behandelt, obwohl das Material produktionstechnisch identisch ist mit Fotomaterial (still image).

8 Bei den industriellen Fotomaterialien des 20. Jahrhunderts weiss man prinzipiell, wann sie auf den Markt gekommen sind und wie lange sie im Handel waren. Man kann so davon ausgehen, dass die Aufnahme innerhalb dieser Zeitspanne entstanden ist.

9 Pittaro, Ernest M. und Press, F., (Hg.): Compact Photo Lab Index. The Cumulative Formulary of Standard Recommended Photographic Procedures. O. o. 1979.

mationen für Fotografen oder Fotolabors und es ist eher Zufall, wenn diese Informationen nur schon in einem Labor für längere Zeit verfügbar bleiben. Aber das wohl grösste Problem liegt darin, dass die analoge Fotoindustrie selbst als Folge des digitalen Wandels verschwindet und mit ihr auch alle technischen Informationen.

Ein Weg, um aus vorhandenem Fotomaterial auf den genauen Materialtyp rückschliessen zu können, ist der Vergleich mit bekanntem Referenzmaterial. Aber genau hier entsteht eine riesige Lücke: Während fotografische Geräte (Aufnahmekameras, Betrachtungsgeräte, Projektoren etc.) systematisch gesammelt und erforscht werden, findet man in Fotomuseen oder Archiven so gut wie keine systematische Sammlung von Fotomaterialien nach fototechnischen Gesichtspunkten.<sup>10</sup> Eine wichtige Ausnahme ist Gert Koshofer, der über Jahrzehnte eine Sammlung von fotografischen Materialien nach technischen Gesichtspunkten zusammengestellt hat.<sup>11</sup> Diese Sammlung hat heute einen grossen Wert als Referenzmaterial. Bild 2 zeigt einen kleinen Teil davon und stellt dar, wie die Randsignatur bei Kleinbildfilmen für die Charakterisierung eingesetzt werden kann.

Heute stehen wir erst am Anfang dieser Forschungsarbeiten zur Dokumentation und Charakterisierung der Verfahren. Zentraler Ausgangspunkt dafür ist der Aufbau einer systematischen Sammlung von Referenzmaterialien. Deshalb sind in jedem Fotoarchiv diejenigen Materialien, von denen die genauen foto- und produktionstechnischen Informationen bekannt sind, als besonders wertvoll einzustufen. Diese Materialien sind unbedingt konservatorisch zu behandeln, damit sie der Forschung erhalten bleiben.

## Résumé

Procédure idéale pour l'archivage de fonds photographiques analogiques :

a) toutes les photographies sont prises en compte, b) elles sont conservées dans des conditions optimales, c) et elles sont numérisées en haute résolution. Dans la pratique, cela ne se passe malheureusement pas ainsi, car souvent, on ne dispose que d'une part insuffisante des moyens financiers qui seraient nécessaires. Comment faire

alors pour procéder à l'archivage de photos?

Le champ de la photographie analogique ne cesse de se restreindre (laboratoires, matériel, appareils, savoir-faire). La numérisation est aujourd'hui indispensable pour pouvoir utiliser les images. La numérisation et l'exploitation donnent un meilleur accès aux fonds d'archives et permettent une utilisation tant socio-culturelle que scienti-

10 Jedenfalls sind dem Autor keine bekannt.

11 Koshofer, Gerd: Farbfotografie, 3 Bände. München 1981–1986.



**Bild 1:** Aus einem Digitalisierungsprojekt von Schwarzweiss-Negativen. Obere Reihe: Digitalisat des Negativs, die mittlere Reihe zeigt das «positive» Bild nach einer einfachen Helligkeitsumkehr (entspricht der analogen Kontaktkopie). Damit die Bilder nun helligkeits- und kontrastmässig «korrekt» aussehen, braucht es – auch am Computer – eine manuelle Nachbearbeitung (untere Reihe). Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde



**Bild 2:** Randsignatur zur Bestimmung des Filmtyps von unterschiedlichen Kleinbild-Ektachromefilmen der Firma Kodak. Bei der Digitalisierung wurden die Diapositive inklusive Perforation aufgenommen, damit man die Randsignatur erkennt. Man sieht auch, dass aber nicht alle Filme eine Randsignatur aufweisen. Der Bildinhalt spielt hier keine Rolle, bei den älteren Filmen (Ektachrome E2 und E4) erkennt man Rotverfärbung wegen Farbausbleichung. Privatsammlung Gert Koshofer

fique (recherche). Car aujourd'hui, seul ce qui est disponible sous forme numérique sur Internet existe réellement. Par conséquent, se pose la question de savoir pendant combien de temps peut-on encore se permettre de ne pas numériser.

Et que fait-on avec les originaux photographiques? La numérisation ne résout pas le problème. Faut-il les conserver dans les règles de l'art, les laisser en l'état ou les éliminer? Avec la numérisation, la matérialité de l'original photographique disparaît. La représentation virtuelle peut-elle remplacer l'original réel? La matérialité d'une photographie est variable: elle peut être très haute chez certains originaux, où c'est la combinaison de l'« image » et des spécificités optiques et tactiles du support matériel qui fait la photographie, par exemple le daguerréotype, l'album photos, le polaroid, etc. Dans ce cas, la numérisation n'équivaut qu'à une reproduction « banalisée », si bien qu'une conservation dans les

règles est nécessaire. Il existe aussi des matériaux photographiques qui ne peuvent pas être qualifiés d'images, même au sens de la photo analogique. En font partie tous les types de négatifs, qu'ils soient en noir/blanc ou en couleur. Un négatif est une étape intermédiaire de codage optique, et ce n'est qu'au cours d'un deuxième procédé photographique qu'apparaît l'image positive. À cela s'ajoute le fait que la lisibilité visuelle directe d'un négatif ne peut être que limitée. Dans ce cas, l'image numérique sert de remplacement presque complet du négatif, si bien qu'une conservation n'est pas absolument nécessaire. Enfin, il existe aussi une zone grise de la matérialité, une zone intermédiaire, constituée par des objets photographiques tels que les diapositives, les ektachromes en grand format, les plaques de verre avec une image négative lourdement retouchée par le photographe, etc.

# Das visuelle Erbe. Ein Produkt des Zufalls und der Überlieferungs- bildung?

Nora Mathys

Ein Blick auf die Überlieferungsgeschichten von Fotobeständen zeigt, dass vieles zufällig überliefert wurde und einiges zufällig wieder verloren ging. Ein Umzug war für nicht wenige Fotobestände ein Todesurteil, kam nicht – oft zufällig – von irgendwoher eine rettende Hand. Je nach Person oder Institution, an welche die Fotografien zu einem bestimmten Zeitpunkt gerieten, überlebten sie – oder nicht. Der Erhalt von Fotografien ist insbesondere abhängig von Persönlichkeiten, die sich für die Rettung von solchen Beständen engagieren. Meine Ausführungen konzentrieren sich auf die Überlieferung von Pressefotografien, wobei vieles auch für andere Foto- und Bestandestypen gültig ist. Die analoge Fotografie als Gebrauchsgegenstand hat mit der digitalen Wende ausgedient. Dieser Wandel ist bei den Fotoagenturen und Zeitungsverlagen besonders einschneidend.

In der Schweiz gibt es vier grosse Agenturbestände und etwa ein Dutzend mittlere bis grosse Zeitungsarchive. Drei Agenturbestände mit einem Umfang von einer bis sieben Millionen Bildern sind bereits im Besitz der öffentlichen Hand. Mehrere Zeitungs- und Verlagsarchive sind ebenfalls von Archiven oder Bibliotheken übernommen worden, einzelne sind zerstört und für mehrere existiert noch keine Lösung. Im grossen Ganzen ist die Zahl der Zeitungsarchive und Agenturbestände ebenso bekannt wie die für sie tätigen Fotografen, sodass sich ein überblickbares Feld bietet und ein strategisches Vorgehen bei der Sicherung der Pressefotografie möglich ist. Die Erhaltung dieser Pressearchive muss nicht dem Zufall überlassen werden, sondern kann durch Absprachen unter den Institutionen geleistet werden. Ein erstes solches Beispiel zeigt der Kanton Bern, wo das Staatsarchiv die analogen Bestände der überregionalen «Berner Zeitung» übernimmt und das Stadtarchiv Bern jene des auf die Stadt konzentrierten «Bund».

Bereits 1985 bemerkte William Leary: «Quantity may also affect an appraisal because of sheer volume. The appraiser may conclude that a collection is simply too large for the institution's resources to manage.»<sup>1</sup> Genau von dieser Problema-

1

Leary, William H.: The Archival Appraisal of Photographs. A RAMP Study With Guidelines. Paris 1985, 56.

tik waren die millionenschweren Agenturarchive betroffen, als sie von den Agenturen abgestossen wurden. Die Agentur Actualités Suisses Lausanne musste über mehrere Jahre an viele Türen klopfen, bis sie im Schweizerischen Nationalmuseum einen Platz für ihre Fotos fand. Nicht viel anders erging es dem Ringier Verlag mit seinem Bildarchiv. Der Kanton Aargau war es schliesslich, der den Bestand des aargauischen Unternehmens übernahm und als erstes ein fünfjähriges Sicherungs- und Evaluationsprojekt lancierte.<sup>2</sup> Auf dieses Projekt und die dabei entwickelte Bewertungspraxis möchte ich im Folgenden eingehen.

### Das Ringier Bildarchiv

Die Firma Ringier begann als Druckerei, entwickelte sich aber rasch zum bedeutendsten Verlagshaus der Schweiz. Während des Booms der illustrierten Zeitschriften zwischen 1930 und 1970 produzierte sie sieben verschiedene Blätter, die dicht bebildert waren.<sup>3</sup> Aber erst mit der Gründung der Boulevardzeitung «Blick» 1959 legte Ringier ein Bildarchiv an. Als Grundstock dafür übernahm die Firma den «Bilderdienst Arnold Theodor Pfister» (ATP) samt Archiv, Räumlichkeiten, Personal und Verträgen. Mit einem Schlag verfügte Ringier über ein bis in die 1930er-Jahre zurückreichendes, mehrere Millionen umfassendes Bildarchiv und über eine funktionierende Bildagentur. Im Lauf der Jahre wurde das Bildarchiv teilweise umstrukturiert, neue Teilbestände kamen hinzu. Heute zeigt sich die Struktur des Gesamtkonvoluts als Niederschlag einer lebhaften Geschichte.

Das Ringier Bildarchiv umfasst circa sieben Millionen Fotografien und deckt den Zeitraum von den späten 1930er-Jahren bis ungefähr ins Jahr 2000 ab. Es besteht zu etwa 80 Prozent aus Negativen und Diapositiven, der Rest sind Abzüge, wobei alle gängigen Techniken des 20. Jahrhunderts von der Gelatinetrockenplatte bis zum digitalen Druck vertreten sind. Diese Verteilung ist typisch für einen Agenturbestand – das Negativ respektive das Diapositiv ist das Original, der Abzug ist Arbeitsmaterial. Digitale Bilder sind keine übernommen worden.

Das Ringier Bildarchiv ist nun also, da es von der Firma nicht mehr gebraucht wurde, in einem kantonalen Archiv gelandet. Dementsprechend erfolgen Evaluation

2 Zum Projekt Ringier Bildarchiv siehe Mathys, Nora: Sicherung und Evaluation. Das Ringier Bildarchiv im Staatsarchiv Aargau. In: Rundbrief Fotografie 17 (2010), 17–18; Voellmin, Andrea; Mathys, Nora: Das Sicherungs- und Evaluationsprojekt Ringier Bildarchiv. In: KGS Forum 16 (2010), 58–64; Mathys, Nora: Ringier Bildarchiv. Eine Chance für die Geschichtsschreibung der Schweiz. In: Traverse 3 (2011), 7–14; Mathys, Nora: Welche Pressebilder sind Teil der visuellen Kultur der Schweiz? In: Memorativ-Bulletin 18 (2011), 14–16.

3 Zur Geschichte des Medienhaus Ringier: Meier, Peter; Häussler, Thomas: Zwischen Masse, Markt und Macht. Das Medienunternehmen Ringier im Wandel (1833–2009), 2 Bde. Zürich 2010.



und Bewertung gemäss archivischen Kriterien und archivischer Praxis. Die Reduktion von Akten auf zentrale Elemente ist das tägliche Geschäft der Archive und wird im Allgemeinen nicht als Verlust betrachtet, sondern im Gegenteil als Gewinn, denn mit der Konzentration auf die Bestandteile mit der grössten Informationsdichte und deren Erschliessung wird die Sammlung «veredelt»,<sup>4</sup> indem sie überschaubar und zugänglich wird. «Diese Eliminierung von Redundanz [und] Verdichtung zu überschaubaren, strukturierten Komplexen»<sup>5</sup> ist auch im digitalen Zeitalter für die Forschung von Vorteil. Von zentraler Bedeutung ist bei der Bewertung von Archivgut, dass diese transparent und aufgrund nachvollziehbarer Kriterien geschieht.

Angesichts des Umfangs des Ringier Bildarchivs und im Hinblick auf die Langzeitarchivierung war von Beginn an klar, dass der Bestand durch eine Bewertung verdichtet werden sollte. Bei der Übernahme war eine der Ideen, alle Bilder, für die das Staatsarchiv die Rechte nicht besitzt, zu kassieren. Auch Reduktionen nach inhaltlichen Gesichtspunkten waren ein Thema, so etwa beim Bestand zu den Königshäusern.

Als erstes galt es, eine solide Grundlage für die Bewertung zu schaffen, indem ein Überblick über die Bestände bezüglich ihres konservatorischen Zustands, des Erschliessungsgrades, ihrer Struktur, Inhalte und Bedeutung als Quelle für die Forschung und als Kulturgut geschaffen wurde. Für diesen Überblick und die Analyse nahmen wir uns ein Jahr Zeit, unter anderem auch für Interviews mit ehemaligen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern sowie Fotografen. Dank dieser Kontextualisierung der Bestände wurde das besondere Profil des Ringier Bildarchivs deutlich: Das Archiv ist gleichzeitig Agenturbestand wie auch Verlags- und Redaktionsarchiv.

Es zeigte sich, dass zahlreiche Bestände eng mit einzelnen Publikationen von Ringier verbunden sind, so der Bestand Königshäuser mit der «Schweizer Illustrierten» und der «Glückspost». Gleichzeitig wurde aber auch klar, dass der Ringier-Bestand nicht nur seiner Bilder und ihrer Bedeutung wegen für die Geschichte der Schweiz in einem internationalen Kontext von hoher Wichtigkeit ist, sondern darüber hinaus in seiner Gesamtheit als einzigartiges Archiv für die Medien- und Fotografiegeschichte von grossem Interesse ist. So gibt er nicht nur über die verschiedenen Ablagetechniken, Strukturierungen und Erschliessungsarten Auskunft, oder über die Arbeitsweise und Bedeutungszuschreibungen im Bildarchiv, sondern macht mittels der Fotos aus unzähligen Agenturen und von zahlreichen Fotografen das komplexe, internationale Netz der Bilderwirtschaft sichtbar. Weiter ist an den Bildern

4 Staatsarchiv des Kantons Bern: Jahresbericht 2003. Bern 2003, 11.

5 Kretzschmar, Robert: Spuren zukünftiger Vergangenheit. Archivische Überlieferungsbildung im Jahr 2000 und die Möglichkeiten einer Beteiligung der Forschung. In: Der Archivar 53 (2000), 215–222.  
([www.archive.nrw.de/archivar/2000-03/Aa01.htm](http://www.archive.nrw.de/archivar/2000-03/Aa01.htm), 11. 1. 2006).

und Reportagen oft auch die editorische Arbeit der Redaktionen zu erkennen. Insbesondere die Markierung der Bildausschnitte hat ihren eigenen Reiz und lässt viele Erkenntnisse zu Fragen der Bildverwendung und -gestaltung zu.

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen und Erfahrungen wurde klar, dass das Archiv mehr ist als die Menge seiner Bilder und als solches in seinen Grundzügen als erhaltenswert eingestuft werden muss.

### Verdichtung durch Ausdünnen

Eine Bewertung allein aufgrund urheberrechtlicher Kriterien oder gar die Kassation ganzer Bestände kam damit nicht mehr in Frage. Die Vorgehensweise, für die wir uns entschieden, war, das Archiv mittels des Verfahrens des Ausdünnens zu verdichten, das heisst, die Anzahl an Fotografien pro Dossier/Reportage zu reduzieren. Nachdem wir uns also Überblick über das gesamte Archiv verschafft hatten, folgte als nächster Schritt die Entwicklung eines Bewertungsverfahrens, das als Grundlage für eine langfristige Bewirtschaftung des Ringier Bildarchivs dienen konnte. Die Fotografien des Ringier Bildarchivs durchlaufen folgendes, in fünf Stufen gegliedertes Verfahren:

<b>1) Institution:</b>	Annahme oder Ablehnung
<b>2) Bestand/Teilbestände:</b>	Bedeutung eines einzelnen Bestandes innerhalb des Gesamtbestandes
<b>3) Konservierung:</b>	Schadensbild und notwendige Massnahmen
<b>4) Dossier/Bild:</b>	Bedeutung der in der Serie enthaltenen Bilder für die Serie
<b>5) Digitalisierung:</b>	Vermittlung der Bilder – nicht nur der Metadaten

#### 1) Institution

Mit der Aufnahme des Ringier Bildarchivs ins Staatsarchiv war die erste Hürde genommen. Zentrale Argumente waren, dass Ringier eine aargauische Firma ist und dass die Bedeutung des Archivs als hoch eingestuft wurde. Der Entscheid für die Aufnahme geschah anfänglich nicht vorbehaltlos, sondern unter der Bedingung, dass die weitere Evaluation den hohen Wert bestätigt und sich erste Szenarien für die Aufarbeitung des gigantischen Bestandes als bewältigbar erweisen. Mittlerweile ist auch diese Hürde genommen: Das Ringier Bildarchiv ist eines der im Herbst 2011 verabschiedeten strategischen Handlungsfelder des Departements Bildung, Kultur und Sport des Kantons Aargau, sodass nun auch der weitere Verbleib gesichert ist.

## 2) Bestand/Teilbestände

Aufgrund des erarbeiteten Überblicks über das gesamte Archiv wurden die einzelnen Bestände und Teilbestände in einer zweiten Phase nach folgenden Kriterien bewertet:<sup>6</sup>

Kategorie	Kriterium	Bemerkung zur Bewertung des Sportbestandes der Agentur ATP	Wert
Technische Kriterien	<b>konservatorischer Zustand</b>	Nitratschäden, Essigsyndrom	---
	<b>vorhandene fotografische Technik</b>	Nitrat-, Acetat- und Polyesternegative	-
	<b>Erschliessungsgrad</b>	Schlagwortliste	-
Bestandes-spezifische Kriterien	<b>Bedeutung für den Aktenbildner</b>	gekaufter Bestand, Weiterführung des Bestandes	++
	<b>Bedeutung für die aufbewahrende Institution</b>	einzelne Sportler, Sportanlässe	+
	<b>Bisherige Verwendung, Nutzung</b>	zahlreiche Digitalisate	++
Kriterien der Informations-dichte	<b>Urheberrechte</b>	alle Rechte vorhanden	+++
	<b>Einmaligkeit des Bestandes</b>	vergleichbare Bestände, einmalige Fotografen, Bezug zu Abzügen unklar	+
	<b>Dichte der Kontextinformationen</b>	sehr gute Beschriftung, Agenturmeldungen	+++
	<b>Dimensionalität</b>	nur Sportbilder, zahlreiche Anlässe und Personen	+
	<b>Zeitspanne</b>	1936–1979, grosse Zeitspanne	+++
	<b>Grösse des Bestands</b>	ca. 500000 Negative	++
Inhaltliche Kriterien	<b>dokumentarische Bedeutung</b>	wichtige Sportereignisse und Sportler CH und internat., Sport + Wirtschaft + Gesellsch.	++
	<b>fotohistorische Bedeutung</b>	Beginn Agentur, Sport + Presse, Entwicklung, Technik	+++
	<b>ästhetischer Wert</b>	gute bis sehr gute Qualität	++
Ökonomi-scher Wert	<b>Wert der Fotos (Vintage-Print)</b>	keiner	---
	<b>Wert der Bildinhalte (beliebte Motive)</b>	viele beliebte Motive	++

Tabelle: Bewertungskriterien auf Stufe Bestand

6 Zur Veranschaulichung ist in der Tabelle die Bewertung des ATP-Sportbestandes in Stichworten festgehalten.

Die auf Stufe Bestand angesetzten Evaluationsschritte berücksichtigen eine Reihe von Kriterien mit unterschiedlichen Beweggründen und Zielen. Als technische Kriterien lassen sich Aspekte wie der konservatorische Zustand, die fotografische Technik und der Erschliessungsgrad zusammenfassen, die den geleisteten und den zu leistenden Arbeitsaufwand bestimmen. Bestandesspezifische Kriterien beschreiben die Bedeutung des Bestandes für den Aktenbildner, hier die Firma Ringier und die den Bestand beherbergende Institution sowie die bisherige Nutzung des Bestandes. Kriterien der Informationsdichte wie Urheberrecht, Einmaligkeit des Bestandes, Dichte der Kontextinformationen, Dimensionalität der abgedeckten Themen (ein Thema oder mehrere Themen), Zeitspanne und Grösse geben erste Hinweise auf den inhaltlichen Wert des Bestandes. Dieser wird durch die inhaltlichen Kriterien hinsichtlich der drei Bereiche dokumentarische, fotohistorische und ästhetische Bedeutung präzisiert. Nicht zuletzt spielt der ökonomische Wert des Bestandes bezüglich der Fotografie als Objekt und als Bildinhalt eine Rolle. Schliesslich ist die Bedeutung, die ein Bestand für den Aktenbildner selber hatte, für eine Bewertung aus archivischer Sicht neben der «Dichte der Kontextinformationen», der «dokumentarischen Bedeutung» und der «fotohistorischen Bedeutung» ein zentrales Kriterium. Nur unter Berücksichtigung der einstigen Absichten des Aktenbildners lässt sich der Bestand im Nachhinein in seiner Bedeutung für das Unternehmen bewerten.

Die Bewertung auf der Ebene der Teilbestände innerhalb des Ringier Bildarchivs führte dazu, dass der «Blick»-Bestand als Bildarchiv der schweizweit einzigen Boulevardzeitung als wichtigstes Element definiert wurde. Der Agenturbestand ATP ist zwar grösser, inhaltlich vielfältiger und umfassender und vielleicht auch ästhetisch wertvoller als die «Blick»-Bilder – mit dem Archiv der Photopress, das sich bei Keystone Schweiz befindet, und demjenigen der Actualités Suisses Lausanne im Schweizerischen Nationalmuseum gibt es aber bereits zwei Bestände, die mit dem ATP-Archiv vergleichbar sind. Der «Blick»-Bestand hingegen ist in der Schweiz einmalig. Die Bestandesbewertung ist es schliesslich, die über die Reihenfolge der Aufarbeitung bestimmt, wobei das Kriterium des konservatorischen Zustands von eminenter Wichtigkeit ist und als Indikator für die Dringlichkeit der Massnahmen den entscheidenden Ausschlag geben kann.

Da die einzelnen Bestände des Ringier Bildarchivs mehrere Millionen Bilder umfassen können, werden die Teilbestände nach dem gleichen Verfahren bewertet. Wird ein Teilbestand bearbeitet, so bedeutet dies, dass er gesamthaft auf Dossierebene erfasst und vollständig in archivtaugliches Material umgepackt wird. Eine Lagerung ohne Umlagerung in archivtaugliches Material ist auf Dauer keine Option, da der Überlieferungsentscheid nicht dem Zufall der chemischen Zersetzung überlassen werden soll. Die Bestände werden zudem jährlich kontrolliert.

### 3) Konservierung

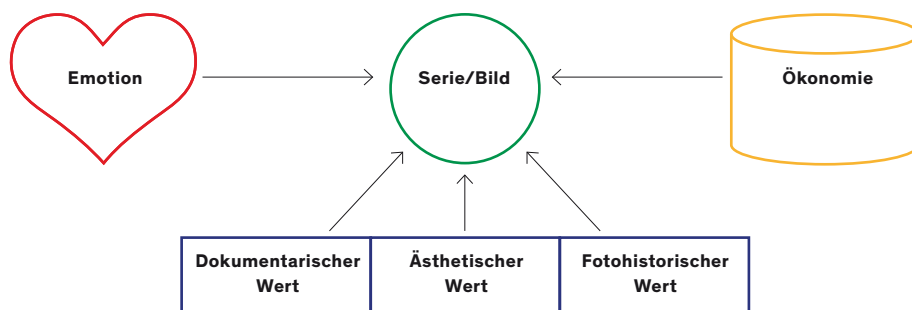
Die dritte Phase der Bewertung beurteilt aus der konservatorischen Perspektive die Beschaffenheit der Objekte. Fotoabzüge sind konservatorisch unproblematisch, weshalb nur Dubletten (gleicher Ausschnitt, gleiche Entwicklung, gleiche Beschriftung usw.) kassiert werden. Weiter sind Fotoabzüge in einem Agentur- und Verlagsarchiv einstiges Arbeitsmaterial. Spuren des Verwendungsprozesses (z. B. Einzeichnung des Ausschnitts) weisen darauf hin, dass sie bereits eine Auswahl darstellen und daher keine weitere Bewertung notwendig ist.

Brisant wird die Bewertungsfrage vor allem bei den Negativen und Dias, da diese teilweise von der Autozerstörung betroffen sind und daher aufwendige Massnahmen zu deren Erhalt notwendig sind. Gerade das Ausdünnen als Reduktionsverfahren bei Dossiers oder Reportagen ist sehr zeitaufwendig und damit kostspielig, da diese nur über deren Sichtung geschehen kann. Als Ergebnis unserer Tests lohnt sich aus wirtschaftlichen Gründen eine Bewertung in diesen Fällen nur, wenn konservatorische Probleme vorhanden sind und die Bilder zur Sicherung umkopiert werden müssen. Es werden also nur solche Dossiers und Reportagen auf der Ebene Einzelbild bewertet, die chemische Schäden der Autodestruktion aufweisen. Die chemischen Vorgänge spielen als Zufallsfaktor eine nicht unbedeutende Rolle bei der Überlieferung, so degradieren beispielsweise im Bestand ATP-Sport einzelne Negative einer Reportage, während andere in gutem Zustand sind. In einem ersten Schritt werden die Nitratnegative bewertet und umgelagert, anschliessend die Acetatnegative und die Farbdias.

### 4) Dossier/Einzelbild

Das Bewertungsverfahren auf Ebene Dossier/Einzelbild sieht vor, dass die Dossiers zu einem Thema (z. B. Pferderennen) unmittelbar nacheinander bewertet werden. Die bearbeitende Person soll ein Thema gesamthaft bewerten, weshalb sie die Gesamtheit der Bildmotive zu diesem Thema kennen muss. Liegen bei einem Dossier zerschnittene Filme vor, wird versucht, die alte Reihenfolge zu rekonstruieren. Geht das nicht, werden die Negative thematisch in einen möglichst stimmigen Ablauf gruppiert. Bei den Nitratnegativen und Farbdias, deren Schäden von Auge sichtbar sind, werden schadhafte Bilder aussortiert und gemäss den nachstehenden Kriterien bewertet. Bei den Acetatnegativen mit Schäden, die nur mit AD-Strips festgestellt werden können, werden die Bildmotive gesamthaft und einzeln nach folgenden Kriterien beurteilt:<sup>7</sup>

7 Siehe dazu auch Charbonneau, Normand: Le Tri, in: Ders.; Robert, Mario: Gestion des archives photographiques. Quebec 2003, 102–112 und Mathys, Nora: Welche Fotografien sind erhaltenswert? Ein Diskussionsbeitrag zur Bewertung von Fotografennachlässen. In: Der Archivar 60 (2007), 34–40.

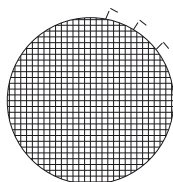


**Grafik: Aspekte der Bewertung auf der Ebene der Serie und des Einzelbilds**

Die Kategorie «Grundeinstellung», die auf der Bestandes- und Teilbestandesbewertung basiert, bestimmt zusammen mit den Kategorien «technische Kriterien», «Kriterien der Informationsdichte» und «bestandesspezifische Kriterien» auf der Ebene Dossier/Einzelbild die «Härtegradation» der Bewertung auf dieser Stufe. Je nach Härtegrad wird ein unterschiedlich feinmaschiges Sieb verwendet.

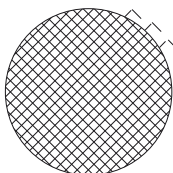
**Wertvoller Bestand:**

kleinmaschiges Sieb, so dass viel zurück bleibt



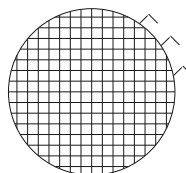
**Mittel wertvoller Bestand:**

mittelmassiges Sieb, so dass etwa die Hälfte zurück bleibt



**Unbedeutender Bestand:**

grobmaschiges Sieb, so dass wenig zurück bleibt



**Grafik: Einstellung des Härtegrades für die Bewertung auf der Ebene des Dossiers/Einzelbilds**

Für die Feinregulierung des Siebs sind folgende inhaltliche Kriterien ausschlaggebend:

Kategorie	Kriterium	unbedingt erhalten	nicht erhaltenswert
Grundeinstellung	Bewertung Bestand Ranking	1–9	10–17
	Bewertung Teilbestand Ranking	1–28	29–43
technische Kriterien	konservatorischer Zustand	problemlos, mechanische Schäden	beginnende Zersetzungserscheinung
	Erschliessungsgrad	Einzelbild oder in Serie erschlossen	nicht erschlossen
Kriterien der Informationsdichte	Urheberrechte	Rechte bei StAAG, Rechte unklar, Abkommen mit Agentur oder Fotograf	Rechte bei Agentur oder Fotograf, ohne Abkommen
	Einmaligkeit des Objekts	originale Negative, Dias und/oder Abzüge	Funkbilder, Duplikate, Repro
	Kontext	Titel und Datum, Ort oder Angaben über Fotografen vorhanden	Titel ohne Datum oder Ort, oder keine Angabe
	Grösse der Serie	kleine Serie	sehr grosse Serie
	Serialität	Einzelbild oder kleine Reportage von Einzelereignissen	Reportage von sich wiederholenden Anlässen
Bestandes-spezifische Kriterien	Bedeutung für Ringier	Ringier-spezifisches Thema oder enger Bezug	keine oder unklare Verbindung zu Ringier
	Publikation	ist publiziert oder gehört zu einer Serie publizierter Bilder	keine Publikation oder keine Information dazu
	Bedeutung für StAAG	ist Aargovensia	kein Bezug zum Aargau
inhaltliche Kriterien	dokumentarische Bedeutung	für Schweiz oder Ausland gesellschaftlich relevant	für Schweiz oder international unbedeutend
	Personen	Schweizer oder internationale Persönlichkeit, Repräsentant einer Personengruppe	Schweizerisch und international unbedeutende Person, kein Repräsentant einer Personengruppe
	Ereignisse	einmaliges historisches Ereignis von kultureller oder regionaler, nationaler oder internationaler Bedeutung	sich wiederholendes, marginales Ereignis
	Themen	Bilder zu einem historisch und für die Schweiz bedeutenden Thema, aus einer Zeit, aus der es wenige Bilder zum Thema gibt	Bilder zu einem marginalen Thema, zu dem es viele Bilder gibt



Kategorie	Kriterium	unbedingt erhalten	nicht erhaltenswert
inhaltliche Kriterien	historische Epoche	wichtige Epoche für Schweiz und internationales Umfeld	unbedeutende Epoche für die Schweiz und international
	Zeitspanne	über eine grosse Zeitspanne mit Lücken dokumentiertes, sich wiederholendes Ereignis oder Thema, das historisch und für die Schweiz bedeutend ist	einmalig oder über kurze Zeitspanne dokumentiertes, sich wiederholendes Ereignis oder Thema, das marginal ist
	fotohistorische Bedeutung	Erstmaligkeit in Bezug auf Thema, Technik, bedeutender Autor, Bildikone	unbedeutend bezüglich Technik, Autor und Thema
	Technik	erstmalige Abbildung/Erscheinung einer Technik, besondere Technik	Standardtechnik
	Themen	erstmalige Visualisierung eines Themas	altbekanntes Fotothema
	Epoche (Pressefotografie)	Frühzeit der Pressefotografie, Übergang zur Digitalfotografie, zur Farbfotografie, zur Kleinbildkamera	Etablierungszeit, keine Brüche, kein Wandel
	Intentionen der Beteiligten	entspricht vollauf der Vorstellung, den Wünschen aller Beteiligten	entspricht in keiner Weise einem der Ansprüche
	Umfang	wenig fotografiertes Thema, wenige Aufnahmen des Fotografen bekannt	Thema, fotografischer Nachlass ist umfangreich in anderen Archiven vertreten
	Arbeitsweise	dokumentiert spezifischen Aspekt der Arbeitsweise	wiederholt Aspekte der Arbeitsweise
	Autor	international oder national anerkannter Fotograf, Ringier Fotograf	anonymer Fotograf
	ästhetischer Wert	ästhetisch von ausserordentlichem Wert	unscharf, unkenntlich, gewöhnliches Bild
	Lesbarkeit	scharfes, kontrastreiches Bild	unscharfes, unkenntliches, schlecht ausgeleuchtetes, flaes Bild
	Perspektive	originell, aussergewöhnlich, Bild bestimmend	keine bewusste Perspektive, frontal gemittet
	Licht	originell, aussergewöhnlich, Bild bestimmend	keine bewusste Lichtführung
	Sensibilität	Nähe, Bezug zum Thema, zur Person sichtbar	unsensibles Abfotografieren
Emotion	persönliche Vorliebe	spricht an, berührt, stösst ab	wirkt uninteressant

Kategorie	Kriterium	unbedingt erhalten	nicht erhaltenswert
ökonomischer Wert	Objekt	Vintage-Print, signiert	neuer Massenabzug mit Schäden
	Nachfrage	sehr gefragt	nie nachgefragt

**Tabelle: Bewertungskriterien auf der Ebene der Serie und des Einzelbildes**

Der Gesichtspunkt der dokumentarischen Bedeutung unterscheidet für die Presse wichtige Kategorien wie Person, Ereignis und Thema. Mitentscheidend ist dabei der Aspekt der Epochenzugehörigkeit oder der Zeitspanne, damit zeitlich bedingter Wandel oder die Veränderung gesellschaftlicher Phänomene erfasst werden können. Beim Aspekt der fotohistorischen Bedeutung spielen fotografische Technik, Arbeitsweise, Autor und Epoche eine Rolle, ergänzt mit den Faktoren Anzahl Bildträger und Intentionen der Beteiligten. Die zeitliche Erstreckung der dokumentarischen Erheblichkeit und das Ausmass der fotohistorischen Bedeutung sind Kriterien, die zusammen mit der Menge an Fotos zu einem Thema, einem Ereignis oder einer Person als Hinweis auf deren Bedeutung gedeutet werden.

Unter den aufgestellten Kriterien ist der ästhetische Wert am schwierigsten zu fassen. Lesbarkeit, Perspektive, Licht und Sensibilität sind die direktesten Kennzeichen für eine Bildanalyse und geben erste Hinweise. Weiter braucht eine bewertende Person gute Kenntnisse der Fotogeschichte und fotografischer Formen der Ästhetik, um Bilder einordnen zu können. Nicht zu vernachlässigen sind schliesslich die Emotionen – im positiven oder negativen Sinn –, die Fotografien bei der Betrachtung hervorrufen, im Sinn des «punctum», wie Roland Barthes sagen würde.<sup>8</sup>

Resultiert auf der Dossier- oder Einzelbildebene bei den einzelnen Kriterien die Bewertung «erhaltenswert» oder «nicht erhaltenswert», bedeutet dies (noch) nicht den abschliessenden Entscheid für eine Kassation, sondern gibt im Zusammenspiel mit den anderen Kriterien der anderen Stufen eine Richtung oder Tendenz an. In diesem Sinn dient das Raster als Hilfestellung für die Bewertung und als transparente Grundlage für die weiteren Entscheidungen.

## 5) Digitalisierung

Eine letzte, fünfte Phase der Bewertung erfolgt hinsichtlich der Digitalisierung der Bildträger. Seit einigen Jahren sind Digitalisate die vorherrschende Form, wie

8 «Das punctum einer Fotografie, das ist jenes Zufällige, das mich an ihr be-sticht (mich aber auch verwundet, peinigt).» Barthes, Roland: Das Grundprinzip der Fotografie und die zwei Arten des Interesses an Fotografien (1980). In: Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Fotografie III. 1945–1980. München 1999, 282–286, 285.

Fotografien für die Nutzenden zugänglich gemacht werden. Bei einem Archiv wie demjenigen von Ringier kann die Einzelbilderschliessung nicht im Vordergrund stehen. Wie bei der Erschliessung, die auf der Ebene der Dossiers und Reportagen ansetzt, ist auch die Digitalisierung auf dieser Ebene angesiedelt, was bedeutet, dass pro «Film» eine Blattkopie erstellt wird. Einzelbilder werden auf Nachfrage digitalisiert.

### «How much is too much?»

Es ist nicht zufällig, dass Bewertungsverfahren vor allem im Zusammenhang mit grossen oder gar sehr grossen Archiven an Dringlichkeit gewinnen. Je grösser und komplizierter ein Bestand ist, desto schwieriger und kostspieliger werden die Aufarbeitung und die Archivierung. Vor diesem Hintergrund ist klar, dass Bewertung keine Übung als Selbstzweck darstellt, sondern im Wesentlichen folgende vier Ziele verfolgt:

- Planung und Handlungsanleitung bei der Aufarbeitung des Archivs
- (Priorisierung)
- Sicherung und Erhalt des Gesamtbestandes mit vertretbarer Reduktion
- Argumentation gegenüber den Geldgebern
- Senkung der Kosten

Wichtig ist festzuhalten, dass es beim Aufstellen von Bewertungskriterien nicht darum geht, ein objektives, allgemeingültiges Schema zu postulieren, sondern für konkrete Bestände Transparenz und Nachvollziehbarkeit der Aufarbeitung zu gewährleisten. Mit jedem Entscheid zur Archivierung und Bewertung von Beständen erhält das visuelle Erbe eine von der jeweiligen Institution geprägte Kontur. Für das Archivpersonal schliesslich bringen die Entscheidungen, was überliefert wird und was nicht, eine hohe Verantwortung mit sich. Sich dieser bewusst zu sein, heisst letztlich auch, verantwortungsvoll mit öffentlichen Geldern umzugehen.

Gleichzeitig eröffnen sich mit einer etwas distanzierteren Sichtweise andere, übergreifende Perspektiven. Mit Blick auf andere Agenturbildarchive und Archive von Zeitungsredaktionen stellt sich die Frage, wie weit konservatorisch problematische Fotos erhalten werden sollen. Sind in anderen Archiven nicht ähnliche Bilder zu finden, sodass auf die schadhafte Fotos verzichtet werden könnte? Um diese Frage zu klären, braucht es Koordination, enge Zusammenarbeit und Absprachen mit den anderen Bestandeseignern. Im Rahmen des Sicherungs- und Evaluationsprojekts Ringier Bildarchiv sind in dieser Richtung bereits erste Schritte gemacht worden, die weiter verfolgt werden sollen. Sehr wahrscheinlich werden die Diskussion und der Austausch bei den zentralen Problemen im Umgang mit

Grossbeständen um das Thema kreisen, das William Leary folgendermassen auf den Punkt gebracht hat: «The challenge is to determine when redundancy is a virtue and when it is a vice.» Die zentrale Frage dieser Diskussion lautet: «How much is too much?»<sup>9</sup>

## Résumé

La transmission de fonds photographiques et de legs était et reste toujours en grande partie due au hasard. La réception d'un legs dépend de la personnalité du photographe ou de ses successeurs, de la place à disposition, ainsi que des institutions existantes, de leurs infrastructures et de leurs possibilités, sans compter les tendances du moment et le rôle accordé à la photographie dans sa pluralité. Avec le passage de la photographie analogique à la photographie numérique, les archives iconographiques matérielles des sociétés, des photographes et des maisons d'édition ont perdu leur valeur économique et se voient supprimées. En revanche, les archives, les musées et les bibliothèques assistent à la croissance exponentielle de leurs fonds.

La production massive de photographies est une pratique particulièrement courante dans la photo de presse et d'agence. Sur la base des sept millions de photos que contiennent les Archives photographiques Ringier, la question de l'évaluation est examinée

sous l'angle de l'archivage et un catalogue de critères de base est soumis à la discussion. En tant que forme mixte d'archives à la fois d'agence et d'édition du plus grand groupe de médias de Suisse, le fonds des Archives photographiques Ringier est particulièrement précieux, car il ne raconte pas seulement l'histoire de la Suisse, mais il documente aussi l'histoire des médias d'une façon générale. Malgré cela, il est impossible de tout conserver, c'est pourquoi un choix doit être fait. La démarche se fait à cinq niveaux: 1) institution, 2) fonds, 3) conservation, 4) dossier, et 5) numérisation. L'évaluation des archives sert avant tout à poser des priorités pour la gestion, à réduire la quantité et donc à diminuer les coûts, ainsi qu'à fournir des arguments aux bailleurs de fonds. Au regard de tous les autres fonds d'agence riches de millions d'images, le défi consiste à définir quand la redondance est une vertu et quand elle est un défaut. Et à poser la question: «trop c'est trop, oui mais quand?»

9 Leary, *Archival Appraisal of Photographs*, 55.

# L'évaluation de la photographie par la valorisation en milieu muséal ?

**Carole Sandrin**

La question de l'évaluation des fonds photographiques en milieu muséal peut être abordée par la question de la valorisation.<sup>1</sup> Quel corpus est valorisé et pourquoi ? Les choix qui président à la mise en valeur d'un fonds peuvent-ils être retenus comme critères pour sa mise en conservation prioritaire ? Quel est l'impact des opérations de valorisation sur les actions de conservation et inversement ?

Après un bref rappel de ce que sont les missions du musée, nous verrons deux exemples de traitement de fonds du Musée de l'Elysée qui mettent en avant deux stratégies essentielles en rapport à ces questions : d'une part la collaboration scientifique du musée avec d'autres réseaux de compétences dans le cadre du Fonds Hans Steiner, et d'autre part la politique d'investissement du musée et d'enrichissement de ses collections avec le dépôt du Fonds photographique Charlie Chaplin.

## **Conserver et valoriser, deux missions du musée**

Le musée a pour missions principales de conserver un patrimoine et de le valoriser auprès du public. Ces deux missions sont fondamentales mais bien souvent contradictoires. Toute valorisation entraîne presque inévitablement un endommagement de l'objet matériel. Il faut donc faire des compromis et trouver un juste équilibre entre des mesures conservatrices exagérées et une mise à disposition incontrôlée par des actions complémentaires de communication ou de protection.

Si le musée est investi de ces deux missions, il ne peut tout accepter et doit évaluer la pertinence de toute nouvelle acquisition, don ou dépôt. Cette évaluation concerne aussi bien l'état de conservation que l'intérêt de ces pièces et d'autres critères comme leur authenticité, leur rareté, leur importance scientifique, historique ou artistique, la documentation qui les accompagne (répertoires, identification), leur légitimité vis-à-vis du reste de la collection, leur situation juridique. Le conservateur peut estimer qu'une partie seulement de l'œuvre d'un auteur vaut d'être

1

L'auteur remercie Jean-Christophe Blaser, Corinne Coendoz, Daniel Girardin, Pascal Hufschmid, Pascale Pahud, Elisa Rusca, Manuel Sigrist, Sam Stourdézé, Agata Ubysz.

choisie et ne retenir que les pièces les plus représentatives d'un tout. Cependant l'intérêt pour le médium photographique ne se cantonne plus à la « belle épreuve » et s'étend à une grande variété de spécimens, témoins de l'évolution de pratiques et de productions que le musée se doit de considérer. Dans le cas d'un fonds volumineux, les espaces de stockage et les moyens financiers et humains pour le gérer sont aussi déterminants pour son acceptation.

Constitués de plusieurs milliers d'unités, ces fonds sont de véritables gisements dont l'étude et les traitements de conservation (inventaire, restauration, conditionnement, numérisation) sont échelonnés dans le temps. Le plan de conservation est alors étroitement lié au programme de valorisation.

Le conservateur veille aux conditions de conservation des objets et tente d'éliminer tout risque de dégradation ou de prévenir les dommages. Grâce à sa connaissance des objets et de leur histoire, il leur donne aussi du sens. Alors que certains de ses choix sont subjectifs, il s'inscrit bien souvent dans une réflexion faisant écho à l'histoire de la discipline concernée. Son *editing* se substitue à la notion de tri. Au cours de cette sélection sont déterminées les photographies qui bénéficieront d'un traitement de conservation prioritaire. La mise en valeur de certaines pièces au détriment d'autres dépend aussi des objectifs du musée et de sa politique d'investissement.

Ce devoir de mise à disposition auprès du public prend diverses formes : expositions, publications, création de bases de données, de banques d'images en ligne, projets pédagogiques, itinérance des expositions, et cetera.

Dans le cas du Musée de l'Elysée, la question de la valorisation est très présente puisqu'il est notamment connu pour ses nombreuses expositions temporaires. Pas moins de 400 expositions ont été produites à l'heure actuelle, soit une moyenne de quatre par an à Lausanne et treize par an en itinérance dans le monde. Pan important de la valorisation de son patrimoine, l'itinérance de ses expositions est aussi un moyen de promouvoir l'image du musée comme producteur de contenu et d'étendre son rayonnement. C'est notamment un véritable axe stratégique pour la création de projets. La circulation des expositions est aujourd'hui gérée par le département Communication et Développement, créé en 2011, en lien avec le département des Collections pour les questions de régie et de conservation.

L'origine du Musée de l'Elysée remonte à 1980. Il était alors le Cabinet cantonal des estampes et avait notamment hérité de la Collection iconographique du canton de Vaud (environ 60 000 photographies rassemblées par Paul Vionnet et présentées dès 1896 au Musée historiographique).<sup>2</sup>

2 Bréguet, Elisabeth: 100 ans de photographie chez les Vaudois, 1839–1939. Lausanne 1981.



**Paul Vionnet, Le Musée iconographique vaudois,  
1900, tirage argentique © Musée de l'Elysée**



En 1985, ce musée cantonal voué à l'image en général s'est transformé en musée de la photographie en particulier. En s'affirmant comme «un musée *pour* la photographie», le Musée de l'Elysée a défendu une ligne militante revendiquant l'inscription de la photographie au sein des arts.<sup>3</sup> Il a reçu de nombreux dons et dépôts comme ceux d'Ella Maillart, de Nicolas Bouvier ou de Lehnert et Landrock. De plus, la Fondation de l'Elysée, institution de droit privé créée en 1988, s'efforce de réunir l'argent nécessaire, en plus de celui dont dispose le musée dans son budget, pour acheter des photographies et monter des expositions. Depuis, le musée n'a cessé d'accroître ses collections : il compte plus de 100 000 photographies originales du 19<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui, tels Francis Frith, Adolphe Braun, Gabriel Lippmann, Mario Giacomelli, John Phillips, Sebastiao Salgado, Raphaël Dallaporta, et des fonds représentant plus de 800 000 plaques, négatifs et planches contact.

Les Fonds Hans Steiner et Charles Chaplin bénéficient de traitements spécifiques propres à servir notre exposé sur l'impact des rapports valorisation/con-servation d'archives photographiques.

### **Hans Steiner, un destin de photographe**

Le fonds du photographe et reporter bernois Hans Steiner (1907–1962) fut acheté en grande partie en 1989 (tirages, planches contact et négatifs de ses reportages) et complété en 1996 par le don de ses travaux de commande et portraits (positifs et négatifs) détenus par son successeur Beat Jost. Au total, il compte environ 124 000 photographies, dont 106 000 négatifs, 10 000 tirages d'époque, 7760 planches contact et plusieurs centaines d'autres phototypes (diapositives, ektachromes, films amateur).

Bien que connu pour son portrait du Général Guisan et ses reportages sur le quotidien de la Suisse entre 1930 et 1960, Steiner était un photographe quelque peu oublié. Par la qualité et la diversité de ses travaux, il est cependant une des figures majeures de la photographie suisse du 20<sup>e</sup> siècle proposant une vision différente de son pays, plus urbaine que ses contemporains, dans laquelle les femmes, les sports, les loisirs et la publicité acquièrent une visibilité nouvelle.

Le Fonds Steiner a fait l'objet de trois expositions entre 1989 et 2004 mais vu l'ampleur du fonds, le musée a souhaité réhabiliter ce photojournaliste par une rétrospective mettant l'accent sur son regard moderniste.<sup>4</sup> Un projet scientifique

3 Le premier directeur du Musée de l'Elysée, Charles-Henri Favrod, a défendu cette ligne de 1985 à 1996, puis William Ewing jusqu'en 2010. Sam Stourdé est l'actuel directeur.

4 Les quatre expositions à partir du Fonds Hans Steiner sont : 1939, la Mobilisation. Musée de Pully 1989 ; Au fil du temps. Médiathèque Valais. Martigny 2001 ; Hans Steiner. Jour de Vendanges dans les années 1950. Musée valaisan de la vigne et du vin. Salgesch 2004 ; Hans Steiner. Chronique de la vie moderne. Musée de l'Elysée. Lausanne 2011 qui poursuit son itinérance.

d'envergure permettant d'analyser cette œuvre sous plusieurs angles a donc été mis en place de 2006 à 2010. Il a réuni cinq institutions aux compétences complémentaires afin de favoriser une approche transversale du fonds, depuis sa conservation-restauration et son catalogage jusqu'aux recherches historiques et au développement d'une base de données et d'un site web.

Le Musée de l'Elysée<sup>5</sup> s'est donc associé à Memoriav et l'Institut suisse pour la conservation de la photographie (ISCP) pour l'aspect conservation. Il a entrepris un travail d'étude conséquent avec les professeurs d'histoire et d'histoire de l'art François Vallotton et Philippe Kaenel de l'Université de Lausanne, a conduit des recherches historiques avec Markus Schürpf et Bettina Wohlfender du Büro für Fotografiengeschichte de Berne. Il a aussi bénéficié du savoir-faire de l'UNICOM (service de communication et d'audiovisuel de l'UNIL) pour développer un outil de recherche puissant accessible sur internet.

En plus de l'enjeu que constitue la révélation d'un auteur et de la multidisciplinarité de ce pôle de recherche, le projet a revêtu un caractère national indéniable, touchant toutes les zones géographiques et linguistiques de la Suisse. Il a reçu le soutien financier de Memoriav, a bénéficié de fonds privés et surtout de fonds publics.

Dans un premier temps, l'ensemble des 7760 planches contact<sup>6</sup> a été scanné par UNICOM et rendu accessible sous forme de vignettes sur la plateforme moodle-unil (support de cours en ligne) afin de constituer une première base de données de travail recensant la quasi-totalité des images produites par Hans Steiner, soit 95 363 images individuelles. Ces planches contact ont été indexées et les scans archivés selon le classement originel du photographe. Leur étude met à jour le processus de création de l'auteur et leur sélection pour l'exposition renvoie à l'intérêt récent pour l'esthétique de ce type d'artefact.

Les tirages *vintage*, les tirages modernes d'après négatifs et les planches contact retenus pour l'exposition ont été catalogués dans la base de données du musée par trois personnes de 2007 à 2010.<sup>7</sup>

Sélectionnées pour leur intérêt historique et/ou formel, ces photographies ont été traitées en priorité. Après un classement préalable, les positifs, planches contact et négatifs non utilisés pour l'exposition ont été conditionnés individuelle-

5 Daniel Girardin et Jean-Christophe Blaser, conservateurs au Musée de l'Elysée, ont mené à bien ce projet avec trois collaborateurs scientifiques (historiens, informaticien) mandatés aussi pour leur connaissances linguistiques.

6 Je remercie Elisa Rusca de m'avoir communiqué tous les chiffres relatifs aux archives du Fonds Steiner et à son traitement lors du projet.

7 Le catalogage sur Museum Plus des pièces sélectionnées pendant le projet s'est terminé en juillet 2012 grâce à un mandat supplémentaire de 6 mois à 40%. Plus de 2000 fiches ont été créées, chacune comportant trente champs décrivant l'image et une reproduction numérique.



**Vue de l'exposition Hans Steiner, Chronique de la vie moderne, Musée de l'Elysée, Lausanne 2011**  
© Musée de l'Elysée

ment ou par lots. Leur traitement se fera en fonction des moyens et de la demande ou du plan de conservation établi par le musée.

Le projet a donc permis la restauration (dépoussiérage, nettoyage, remise à plat, reconditionnement) et la numérisation de près de 2000 tirages originaux sur 10000. En comptant toutes les planches contact et les négatifs sélectionnés pour retraitage, 10 700 pièces ont été numérisées sur les 124 000.

Homme méticuleux, Steiner fonctionnait comme une agence. Cependant, bien qu'il ait créé un catalogue référençant tous ses travaux par thème et que son fonds ait été très bien ordonné, ce qui renseigne sur sa méthode de travail, il a laissé très peu d'indications de dates et de localisation. Même si les annotations figurant au dos des tirages, ainsi que les indications de cadrage reportées sur les planches contact sont d'une grande utilité, le dépouillement de nombreuses revues illustrées suisses a été entrepris pour retrouver la publication de ses reportages et des indications temporelles et géographiques. Avec plus de 1200 reportages et quatorze travaux d'étudiants de l'UNIL (2006–2007) mis à disposition du public, le site web du projet met en avant la réflexion interdisciplinaire menée sur les cultures visuelles et l'histoire des médias.<sup>8</sup>

Issue de ce projet scientifique, la rétrospective présentée au Musée de l'Elysée en 2011 est une exposition itinérante présentée en Suisse et à l'étranger. Elle

8 Mise à disposition des planches contact et des reportages publiés sur le site internet : <http://www2.unil.ch/hanssteiner/index.php?page=accueil>.

s'accompagne d'une part d'une monographie bilingue avec des articles scientifiques et une sélection de photographies, des documents en couleur, des planches contact et des couvertures d'illustrés et, d'autre part d'un film trilingue montrant un choix de près de 300 photographies.<sup>9</sup>

Cette expérience commune autour de l'œuvre d'un photographe s'est montrée fructueuse et nous ne pouvons qu'encourager ce genre de synergie entre institutions. Elle montre aussi que, par l'intérêt que le musée porte aux contextes de production et de diffusion des images comme à leur contenu, la photographie est constamment évaluée et revalorisée. Le traitement du Fonds Steiner est exemplaire de l'exploitation progressive possible d'un tel gisement à plusieurs années d'intervalle grâce aux outils numériques et surtout grâce aux moyens humains et financiers.

### **Le Fonds photographique Chaplin : de la mise en valeur d'une icône à la conservation de ses images**

Notre deuxième exemple est lié à la politique d'enrichissement des collections du Musée de l'Élysée. Alors que les budgets d'acquisition n'ont pas suivi la croissance exponentielle du prix de la photographie, le musée a développé des stratégies pour enrichir ses collections.

Des achats, en concordance avec son programme d'expositions et au gré des opportunités, complètent ou renforcent certains aspects de sa collection. L'aide à la production est un autre axe lui permettant de jouer un rôle de défenseur de la jeune création photographique contemporaine nationale et internationale. Parallèlement à ces modes d'acquisition, le musée a décidé de capitaliser sur sa valeur ajoutée, et de faire valoir son expertise en matière de conservation, d'étude, de valorisation et de promotion auprès des détenteurs de patrimoine, tels que les photographes, les *estate* et les collectionneurs.

Ce pari est toujours gagnant puisqu'en 2011 la famille Chaplin a autorisé le dépôt du Fonds photographique Charles Chaplin au musée pour une période de dix ans renouvelable.

Au moment où, victime du maccarthysme et refoulé du territoire américain, Chaplin organisait le déménagement de ses studios, il affirmait l'importance de ces images dans une lettre d'octobre 1953 à son frère Sydney : «[...] quant à mes archives personnelles, toutes les photographies des débuts et toutes celles relatives aux films et toute la correspondance intéressante comme les lettres d'Einstein, etc.,

9 Blaser, Jean-Christophe; Girardin, Daniel (dir.) : Hans Steiner. Chronique de la vie moderne/Alles wird besser. Catalogue d'exposition. Lausanne, Zürich 2011 ; Girardin, Daniel: Hans Steiner (1902–1962). Un destin de photographe/Ein Fotografenschicksal. DVD, 30 minutes. Lausanne 2011.

devraient être expédiées, mais on pourrait en éliminer beaucoup, je suis sûr. Quoi qu'il en soit, tant que nous gardons toutes les images, les tirages, et les négatifs, etc., c'est vraiment plus important que les lettres.<sup>10</sup>»

Le Musée de l'Elysée n'aurait pu acquérir ce fonds compte tenu de sa valeur. De plus, contrairement au Fonds Steiner qui a été acheté sans garantie de traitement, le Fonds Chaplin a été déposé avec l'assurance d'avoir les moyens de le traiter. L'annonce de l'arrivée de cette collection exceptionnelle a en effet permis de trouver les financements pour la création d'un poste de conservateur ainsi que pour la conservation et la valorisation, particulièrement auprès du jeune public. Plusieurs partenaires du secteur public et surtout privé apportent leur soutien. A la différence de Steiner, nous sommes ici en présence d'un personnage mythique dont la renommée universelle n'est plus à faire. Deux expositions importantes issues de son fonds ont déjà permis d'exploiter une partie de ces archives.<sup>11</sup>

Depuis plus d'une dizaine d'années, la famille Chaplin conduit une politique patrimoniale exemplaire<sup>12</sup> et le Musée de l'Elysée est le dernier à rejoindre la « constellation Chaplin ». L'association Chaplin, Roy Export Company Establishment et Roy Export S.A.S, les sociétés qui gèrent les droits d'auteur du cinéaste, ont choisi le musée pour ses compétences. De plus, son positionnement géographique n'est pas sans intérêt. En effet, toutes les archives sur papier de Chaplin (correspondance, scripts, rapports de production, albums de presse, etc.) sont conservées aux Archives de Montreux et le futur Musée Chaplin devrait prochainement voir le jour dans la dernière demeure suisse du réalisateur au Manoir de Ban à Corsier-sur-Vevey. A l'œuvre depuis 1999, le « progetto Chaplin » de la Cineteca di Bologna opère une large campagne de numérisation de l'ensemble de ces archives pour un catalogue en ligne.<sup>13</sup>

Cette base de données en ligne compte plus de 77 000 images, dont près de 8000 photographies. Comme celles consacrées à Steiner, cette base est un formidable outil de travail qui encourage la recherche tout en préservant les originaux des manipulations. Toutefois l'approche iconographique qui a été adoptée ne correspond pas à la gestion patrimoniale du musée qui ne peut se contenter de la nu-

10 Extrait d'une lettre de Charles Chaplin à Sydney Chaplin, octobre 1953, Fonds chaplin, Archives de Montreux : « [...] as to my papers on biographical matter, all the early photographs and stills should be shipped and any interesting correspondance such as Einsteins letters etc., should be shipped but a lot of it could be eliminated I am sure. However, so long as we keep all the pictures, photos and plates etc. that's really more important than letters. »

11 Chaplin et les images. Jeu de Paume. Paris 2005/Musée de l'Elysée. Lausanne 2006 ; Charlie Chaplin. Images d'un mythe. Palais Lumière. Evian, 15 décembre 2011–20 mai 2012.

12 MK2 et la Cineteca di Bologna ont été les premiers partenaires du bureau Chaplin pour la restauration et la valorisation des films du grand cinéaste.

13 <http://www.charliechaplinarchive.org>.



Charles Chaplin, son frère Sydney (dans le costume de l'empereur Guillaume) et Henry Bergman (dans le rôle de John Bull) pendant le tournage de «The Bond», 1918, tirage au gélatino-bromure d'argent © Roy Export Company Establishment, courtesy Musée de l'Elysée







mérisation de la meilleure « image » : c'est-à-dire du négatif ou du tirage quand le choix se présente. Il est donc important de reconsidérer les objets et de documenter chaque pièce. Leur matérialité apporte des renseignements que la numérisation ne peut pas toujours retranscrire. Témoins d'une histoire en constante relecture, ces objets restent des sources fondamentales. Leur étude permettra d'approfondir nos connaissances des méthodes de travail de Chaplin et des photographes de plateau. Dans ce cas, les actions de conservation vont compléter les plans de numérisation.

Le fonds rassemblé de la fin des années 1910 à la fin des années 1960 compte quelque 10 000 négatifs, tirages d'époque et de presse de qualité inégale. Il retrace toute la carrière de l'artiste. Etant donné le travail déjà entrepris sur le fonds, ce volume devrait pouvoir être traité dans son ensemble sur une période de trois ans selon des priorités définies. Après la mise en valeur d'une icône, nous nous préoccupons désormais plus particulièrement de la conservation de ses images.

Nombreuses photographies de plateau et de tournage soigneusement numérotées pour chaque film lors de leur production et dans un but promotionnel étaient montées sur onglets pour être archivées dans des albums. Malgré quelques dommages mécaniques (déchirures, plis) et d'ordre chimique (jaunissement, oxydation), ces tirages sont dans un état relativement stable et sont en grande partie reconditionnés dans des matériaux neutres.

Aux portraits de studio ou de maîtres, dont les photographes Hartsook, Homer Peyton, James Abbe, Edward Steichen, Florence Homolka, s'ajoutent des négatifs sur verre et sur support souple (en nitrate et acétate de cellulose). Ces derniers représentent 50 % du fonds et feront l'objet d'un traitement de masse prioritaire.

S'attaquer à la question brûlante des négatifs sur support en nitrate et acétate de cellulose est primordial compte tenu de leur instabilité physico-chimique et des risques d'auto-dégradation.<sup>14</sup> Dans un premier temps, ils font donc l'objet d'une évaluation pour détecter les plus dégradés. L'étude en cours montre que les négatifs en nitrate de cellulose sont encore en majorité à un niveau 1 de dégradation (tous les phototypes sur ce support étant considérés être à ce niveau) sur 4. Une évolution rapide aux niveaux supérieurs est cependant possible, d'autant qu'un nombre plus élevé de négatifs en acétate a atteint le niveau 2 de dégradation sur 4.

Bien que d'autres fonds de négatifs souples du musée méritent une attention particulière, le traitement des négatifs de Chaplin va permettre de mettre en place un protocole de tri, de reproduction adéquate, de conditionnement et de stockage à froid (en réfrigérateur industriel et/ou en chambre froide, à 2–4 °C avec un taux

14 Cf. Ploye, Françoise : Les négatifs photographiques en nitrate de cellulose. Le « plan nitrate » de la Ville de Paris. In : Support Tracé 5 (2005), 22–36.



**Charles Chaplin dans le rôle d'Hynkel, Le Dictateur, 1939-1940, négatif sur support en acétate de cellulose à un niveau 2 de dégradation © Roy Export Company Establishment, courtesy Musée de l'Elysée**

d'humidité relative situé autour de 30%). Ce type de stockage rallonge considérablement le temps de vie de ces matériaux mais demande des précautions de manipulation (conditionnement spécifique pour la mise au froid si l'humidité relative est élevée, protocole de sortie des pièces pour consultation) et s'avère coûteux.

D'autres pièces du fonds Chaplin vont être traitées en parallèle comme l'Album Keystone. Réunissant 794 photogrammes, les 69 planches de cet album se présentent comme des *storyboards* photographiques dans le but de faire la promotion des premiers courts-métrages de Chaplin réalisés en 1914 par la Keystone Film Company. En perspective des 100 ans de la naissance de Charlot que nous célébrerons en 2014, la restauration et l'étude de cet objet unique fait partie des priorités.

Les plaques de verre négatives qui présentent un décollement important de l'émulsion font aussi l'objet d'une attention particulière et sont restaurées.

La gestion du Fonds photographique Chaplin illustre les liens étroits qui existent entre une politique d'enrichissement des collections, les stratégies d'investissement du musée et les besoins de traitement correspondant à la fois aux urgences, aux attentes des propriétaires du fonds et du public. La question du dépôt est stratégique puisque le Musée n'est que le dépositaire temporaire de ce fonds et qu'elle est liée aux problèmes de conservation. En effet, vaut-il mieux garantir les conditions de conservation, de valorisation et de diffusion d'un fonds pendant une durée négociée, plutôt que de posséder sans pouvoir traiter? Jusqu'à quel point faut-il conserver si nous savons que nous ne sommes pas en mesure de valoriser?

## Pour conclure

Les projets et choix effectués pour la préservation, l'étude et la diffusion des Fonds Steiner et Chaplin démontrent qu'il est possible de trouver un équilibre entre évaluation/valorisation et conservation. Ces opérations correspondent à la réalité économique, culturelle et temporelle du musée. Pour des archives volumineuses, telles celles de Steiner, il est apparu essentiel de développer des collaborations avec d'autres institutions et pôles de compétences. Dans le cas Chaplin, le traitement prioritaire de pièces très endommagées ou à risque va participer à la revalorisation du fonds et permettre d'élargir le corpus déjà valorisé selon de nouvelles grilles de lecture. Ces deux exemples appuient aussi la thèse selon laquelle le musée doit développer une nouvelle culture de financement pour avoir les moyens de sa politique et se doter de partenaires tant intellectuels que financiers.

L'état de la recherche en histoire de la photographie et l'inscription du musée dans cette réflexion aident à évaluer le médium et orientent les décisions pour la valorisation et le traitement d'un fonds plutôt qu'un autre. Mais les objectifs du musée et sa politique d'investissements sont déterminants dans le choix de ce fonds

et dans sa gestion. La mise en place d'un projet scientifique et culturel a un impact aussi décisif sur le binôme conservation/valorisation que les critères de choix d'une sélection particulière.

### **Abstract**

Ist es nicht die wichtigste Aufgabe eines Museums, das kulturelle Erbe zu bewahren und es der Öffentlichkeit nahezubringen? Dann darf das Museum aber nicht alles, was ihm angeboten wird, blind akzeptieren, sondern muss die Relevanz jeder Neuerwerbung, Schenkung oder Leihgabe kritisch prüfen. Es muss sowohl den aktuellen Zustand als auch das Interesse des jeweiligen Objekts bewerten: Authentizität, Seltenheit, wissenschaftliche, geschichtliche oder künstlerische Bedeutung, vorhandene Dokumentation und seine Legitimität im Vergleich zu den übrigen Bestandteilen der Sammlung sollten ebenfalls in die Beurteilung einfließen. Bei umfangreichen Beständen müssen auch Kriterien wie der benötigte Lagerraum und der Finanz-, Arbeits- und Verwaltungsaufwand bei der Entscheidung für oder gegen die Aufnahme eine entscheidende Rolle spielen. Grosse Bestände von oft mehreren Tausend Einheiten sind wahre Fundgruben, deren Untersuchung, Behandlung und Erhaltung (Inventur, Restaurierung, Verpackung, Digitalisierung) man zeitlich staffeln muss. Mit seiner Sach- und Geschichtskennntnis kann der Konservator die Fotografien in einen Zusammenhang einordnen. Seine Ex-

pertise bestimmt die Auswahl der Bilder und definiert die Botschaft an die Öffentlichkeit, die im Rahmen einer Ausstellung oder Publikation vermittelt werden soll. Doch ist seine Auswahl auch eine legitime Entscheidungsgrundlage in der Frage, welche dieser Kulturgüter es vorrangig zu erhalten gilt? Wie wirkt sich die Bewertung auf die Konservierung aus – und umgekehrt?

Nach diesem kurzen Überblick über die Aufgaben eines Museums stellt der Text zwei Beispiele für die Bearbeitung fotografischer Bestände im Musée de l'Elysée in Lausanne vor. Dabei wird die Problematik einer Bewertung über die öffentliche Präsentation angesprochen. Die beiden Fälle zeigen zwei in diesem Zusammenhang wesentliche Strategien auf: Einerseits die wissenschaftliche Zusammenarbeit des Museums mit anderen Kompetenznetzwerken wie im Fall des Hans Steiner-Projekts (Bestand mit 124 000 Fotografien). Andererseits die Investitionspolitik des Museums wie bei der Erweiterung der Sammlungen durch das fotografische Vermächtnis von Charlie Chaplin (etwa 10 000 Fotografien). Anhand dieser Beispiele wird ersichtlich, wie die Entwicklung digitaler Hilfsmittel (Daten-

banken, Digitalisierung) die Untersuchung der Bestände erleichtert und eine Neubewertung derselben nach anderen Beurteilungsrastern ermöglicht. Die Beispiele zeigen auch, wie wichtig sowohl die intellektuellen als auch die finanziellen Partner sind. Die Verwaltung der Fotografien von Charlie Chaplin veranschaulicht zudem, wie eng verflochten Behördenpolitik und Bearbeitungsbedarf sind, wenn es darum geht, Notfälle (etwa stark beschädigte oder gefährdete Objekte) sachgerecht zu behandeln und gleichzeitig den Erwartungen von Bestands-eignern und der Öffentlichkeit gleichermaßen gerecht zu werden. Die

Mittel, die zum Bewahren, Untersuchen und Präsentieren der Bestände eingesetzt werden, beweisen, dass es durchaus möglich ist, Bewertung und Konservierung im Gleichgewicht zu halten. Einerseits tragen natürlich die Forschung auf dem Gebiet der Fotografiegeschichte und das diesbezügliche Engagement des Museums zur Bewertung des Mediums Fotografie bei. Doch auch die Zielsetzungen des Museums und seine Investitionspolitik nehmen Einfluss darauf, welche Bilder — oft zu Lasten anderer — ins Rampenlicht gerückt und bevorzugt behandelt werden.

# Die Bedeutung der Bewertung für die Fotografiengeschichte und für die Agentur- und Pressefotografie

Bernd Weise

Das Thema der Bewertung von Fotografie soll hier aus verschiedenen Perspektiven mit ebenso unterschiedlichen Fragen skizziert werden.

Was macht den Wert von Fotografie aus? Bei der Frage nach dem Wert der Fotografie sind mindestens zwei Komponenten zu berücksichtigen: die Bildleistung und das Wirtschaftsgut. Die Bildleistungen der Fotografie sind weitgehend bekannt. Eine Wirtschaftsgeschichte der Fotografie gibt es dagegen bisher nicht beziehungsweise nur in Ansätzen, wie zum Beispiel zur Entwicklung von Fotoatelier-Unternehmen. Zahlen über Kosten und Umsätze, das heisst Gewinne beziehungsweise Geld-Gegenwert der Fotoleistung sind bislang nur marginal ausgewiesen und gesammelt worden.

Was leistet Fotografie? Ihre Anwendungsbereiche in Wissenschaft, Technik und Kultur lassen sich in folgender Wortwolke umschreiben:

## PHYSIK + CHEMIE

Spektrofotografie Phonetikfotografie Reihenfotografie

Intermittierfotografie Oscillatorfotografie Mikrofotogrammetrie

ASTRONOMIE + ASTROPHYSIK Extrafocalfotografie Schnittfotometer

Fotometrie METEOROLOGIE Fotomagnetografie Registrierfotografie Wolkenfotografie

Blitzfotografie Gletscherfotografie Wetterschadenfotografie MINERALOGIE Kristallisationsmikrofotografie Metallografie GEOGRAFIE Landschaftsfotografie Stereoskopfotografie Makrofotografie

BOTANIK Mikrofotografie Stereoskopfotografie Habitusfotografie Herbarfotografie Autofotogramm

Lupenfotografie ZOOLOGIE Unterwasserfotografie Chronofotografie MEDIZIN Röntgenfotografie

ARCHITEKTUR + GELÄNDEMESSUNG Photogrammetrie Ballonfotografie Luftbildfotografie Foto-

kartografie Panoramafotografie WAFFENKONSTRUKTION Ballistik- u. Hochgeschwindigkeitsfoto-

grafie Bewegungsserienfotografie INDUSTRIEPRODUKTION Produktfotografie Dreifarbenfotografie

Vervielfältigungsfotografie Reprofotografie Materialfotografie Erläuterungsfotografie Produktions-

fotografie Phasenfotografie Sachfotografie Anlagenfotografie Prozessfotografie Baufotografie

Modellfotografie Revisionsfotografie Unterwasserfotografie Fotodruckverfahren Photoplastik

Bildtelegraphie Fernfotografie PRESSE Momentfotografie Sportfotografie Pressefotografie

LÄNDERKUNDE Reisefotografie Archäologiefotografie Messbildfotos Kartographie-Foto-

grafie Expeditionsfotografie Dokumentarfotografie KRIMINALISTIK Tatortfotografie

Erkennungsfotografie Fahndungsfotografie BIBLIOTHEKS-ARCHIV-WESEN

Faksimilefotografie KUNST Reprofotografie

Materialfotografie Lichtbild-

fotografie

Aus dieser zweifellos unvollständigen Aufzählung lässt sich Fotografie fototechnisch in drei wesentlich unterschiedliche Anwendungsgruppen gliedern:

1. allgemein wiedergebende Darstellung (illustrative Veranschaulichung)
2. Registriervorgänge (z. B. Messtechnik)
3. Bestandteil eines Verfahrens (z. B. Reproduktionstechniken, Röntgen)

Nachfolgend soll das Interesse ausschliesslich auf die Anwendungsgruppe 1 gerichtet werden, die Fotografie als allgemein wiedergebende Darstellungstechnik.

In der Berufsfotografie des 19. Jahrhunderts bestanden die Hauptbildmotive in der Porträtfotografie, Reise- und Expeditionsfotografie, in der Fotografie von Gewerbegegenständen, Architektur, Gemäldereproduktionen, Landschaften, Stadtansichten, Industrieanlagen und Ereignissen. Ihren wirtschaftlichen Wert erzielten die Bilder durch den Verkauf als Originalabzüge an die Auftragsgeber, aber zum Beispiel auch in Mappenwerken an andere sonstige Interessenten. Mit Originalfotografien wurden auch Bücher bestückt, das heisst, sie wurden eingeklebt, was allerdings zwischen 1859 bis 1882 im Durchschnitt nur auf 0,3 Prozent der Bücher zutraf. Fotografien im Lichtdruck (seit 1868) erschienen in Büchern ebenfalls nur zu 0,3 bis 1 Prozent.<sup>1</sup> Zu einem lukrativeren Geschäftszweig für Fotografen entwickelte sich die fotografische Kunstreproduktion ab etwa 1853/54,<sup>2</sup> die über den Buchhandel vertrieben wurden.

### **Werterhaltung der Fotografie durch ein Schutzgesetz**

Fotografie war zunächst also nur als Original, das heisst als Abzug vom Negativ handelbar. Mit der Umwandlungsmöglichkeit einer fotografischen Aufnahme in eine Druckplatte (vor allem zunächst durch den Lichtdruck seit 1868) entstanden zunehmend Probleme mit Raubdrucken beziehungsweise diebischen Vervielfältigungen. Franz Hanfstaengl sprach 1865 von «Photographen-Piraten», die unrechtmässig seine Bilder reproduzierten. Es entwickelte sich die Forderung nach einem gesetzlichen Schutz für die Fotografie, um gegen die Nachbildungen durch «photographische Communisten» etwas unternehmen zu können.<sup>3</sup> Das «Gesetz betreffend den Schutz der Fotografien gegen unbefugte Nachbildung» kam jedoch erst 1876.<sup>4</sup>

1 Vgl. Heidtmann, Frank: Wie das Photo ins Buch kam. Berlin 1984, 517.

2 Vgl. Heidtmann, Wie das Photo ins Buch kam, 523.

3 Vgl. Heidtmann, Wie das Photo ins Buch kam, 538–539.

4 Vgl. Gesetz, betreffend den Schutz der Photographien gegen unbefugte Nachbildung, vom 10. Januar 1876. In Kraft am 1. Juli 1876. Reichs-Gesetzblatt Nr. 2/18, Januar 1876, 8–10.



## Kein Kunstwert der Fotografie

In den ersten Jahrzehnten nach Erfindung der Fotografie waren bis in die 1860er-Jahre hinein Äusserungen über den Kunstwert der Fotografie sehr selten.<sup>5</sup> Die Bildgestaltung strebte vielfach mehr nach Anpassung an Konventionen der Kunstvorstellung als nach Visualisierung von eigenen fotospezifischen Intentionen. Für die Berufsfotografie war (in Deutschland) spätestens seit dem Fotografie-Schutzgesetz von 1876 (vorerst) entschieden, dass es – bei einem Schutz von fünf Jahren – keine Rücksicht auf eine künstlerische Qualität der Fotografie gibt; Fotografie blieb technisches Gewerbe beziehungsweise Handwerk. Porträtateliers waren der wirtschaftlich wichtigste Geschäftszweig der Fotografie, sodass auch Warenhäuser in starker Konkurrenz diese Dienstleistung anboten.

### Preise für Fotoabzüge/Fotografien um 1900:<sup>6</sup>

1894	80 Kabinett + 126 Visit-Fotos als Musterbuch Wilhem Rudolph, Dresden	15.— Mk	rd. 85 €
1898	Visitkarten-Fotos, 1 Dutzend verschiedene etablierte Photo-Ateliers	4.— bis 6.— Mk	rd. 22–33 €
1898	Visitkarten-Fotos, 1 Dutzend Kabinet-Fotos Kaufhaus Wertheim, Berlin	1.80 Mk 4.80 Mk	rd. 10 € rd. 27 €
1899	Porträtaufnahmen als Postkarte, 1 Dutzend Warenhaus Barrasch, Breslau	1.20 Mk	rd. 7 €
1899	Porträtaufnahmen als Postkarte, 6 Stück Warenhaus Kohn, Halberstadt	0.90 Mk	rd. 5 €
1902	Visitkarten-Fotos, 1 Dutzend Kabinet-Fotos Höchheimers Nachf., München	1.90 Mk 4.90 Mk	rd. 10 € rd. 27 €

## Der Wert der Fotografie wird Immaterialgut

In Deutschland war somit auch danach (Gesetz von 1876) in den 1880er-Jahren eine künstlerische Fotografie als bewusstes Ziel nicht festzustellen. Erst mit der kunstfotografischen Bewegung in den 1890er-Jahren entwickelte sich die Fotografie

5 Vgl. Heidtmann, Wie das Photo ins Buch kam, 533.

6 Vgl. Hoerner, Ludwig: Das photographische Gewerbe in Deutschland 1839–1914. Düsseldorf 1989, 70, 76 und 88. Zum Vergleich: ein qualifizierter Maurer verdiente um 1900–1914 rund 40 Mk. pro Woche, heutiger Wert rd. 172 €.

ausserhalb des Gewerbes als Medium zur Kunstproduktion.<sup>7</sup> In diesen 1890er-Jahren löste sich aber auch der Wert der Fotografie vom Gegenstand, dem fotografischen Abzug, zum immateriellen Bildinhalt, der zunehmend durch andere als Fotoverfahren vervielfältigt werden konnte. Ganz massiv geschah das spätestens mit der Durchsetzung des Rasterbilderdrucks (Autotypie) seit Ende der 1880er-Jahre in Zeitschriften und Büchern.

Mit dem «Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie» vom 9. Januar 1907<sup>8</sup> wurden nun auch Fotografen in Deutschland erstmals zu Urhebern. Aber die Fotografie blieb mit der Sonderbestimmung des Schutzes von nur zehn Jahren ausserhalb der Anerkennung als Kunsterzeugnis. Künstler besaßen ein Urheberrecht in Preussen bereits seit 1837 und seit 1876 waren ihre Werke für 30 Jahre post mortem geschützt.<sup>9</sup> Mit der Übertragungsmöglichkeit von Rechten an der Fotografie und den ausschliesslichen Befugnissen des Urhebers erschlossen sich reproduktive Bildverwendungsbereiche, die im grossen Masse von der sogenannten Illustrationsfotografie beliefert wurden. Die Bezahlung der Bildleistung erfolgte also für die Erlaubnis (die Rechtseinräumung), dass das Foto zum Beispiel durch einen Verlag vervielfältigt wurde und als Postkarte zu einem Handelsprodukt wechselte. Die Preise für die Vergabe solcher Reprorrechte an Ansichtskarten-Verlage sahen 1907 folgendermassen aus:

---

**Bildhonorare pro Foto von Kunstanstalten, Kunstverleger (1907)<sup>10</sup>**

---

Aristophot AG, Leipzig	10 Mk	rd. 51 €
Max Bergamann, Leipzig	5–15 Mk	rd. 25–76 €
Berlin-Neuroder Kunstanstalten	10 Mk	rd. 51 €
G. Heuer & Kirmse, Berlin	5–15 Mk	rd. 25–76 €
Wilhelm Köhler, Bonn	3–6 Mk	rd. 15–30 €

---

7 Vgl. Heidtmann, Wie das Photo ins Buch kam, 542.

8 Vgl. Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9. Januar 1907. In Kraft ab 1. Juli 1907. Reichs-Gesetzblatt Nr. 3/12. Januar 1907, 7–18.

9 Vgl. Gesetz zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung vom 11. Juni 1837. Gesetz-Sammlung für die Königlichen Preussischen Staaten Nr. 22/18. Dezember 1837, 165–171; Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste vom 9. Januar 1876. In Kraft ab 1. Juli 1876. Reichs-Gesetzblatt Nr. 2/18, Januar 1876, 4–8.

10 Vgl. Dietze, Friedrich Carl: Der Illustrations-Photograph. Leipzig 1907, 87ff.

**Bildhonorare pro Foto von Kunstanstalten, Kunstverleger (1907)**

Neue Photographische Gesellschaft AG, Berlin	10 Mk	rd. 51 €
Nordwestdeutscher Kunstverlag, Goslar	5–10 Mk	rd. 25–51 €
Photographische Werke, Reichenbach	10 Mk	rd. 51 €
Edgar Schmidt Kunstdruck, Dresden	3–20 Mk	rd. 15–102 €

Im Bereich der Pressefotografie wurde jeweils nur das einmalige Abdruckrecht vom Fotografen an den Verlag gegeben. Die Reproduktionshonorare lagen 1912 bei den deutschen Illustrierten Zeitschriften (Auswahl) bei folgenden Beträgen:

**Reproduktionshonorare pro Foto bei deutschen Illustrierten (1912)<sup>11</sup>**

<b>Zeitschrift</b>		<b>Fotohonorare (in Mark) 1912</b>
Berliner Illustrierte Zeitung	Berlin	20.— (mit Klischeeverkaufsrecht)
Das Neueste im Bilde	Berlin	5.—
Der Weltspiegel	Berlin	15.—
Zeit im Bild	Berlin	10.—
Deutsche Illustrierte Zeitung	Berlin	10.—
Daheim	Berlin	15.— (20.— mit Klischeeverkaufsrecht)
Illustrierte Zeitung	Leipzig	20.— (ohne Klischeeverkaufsrecht)
Über Land und Meer	Berlin	15.— (20.— mit Klischeeverkaufsrecht)
Das Buch für Alle	Stuttgart	10.—/15.—
Für alle Welt	Berlin	20.— (mit Klischeeverkaufsrecht)
Deutsche Warte	Berlin	7.—/10.—
Süddeutsche Illustrierte Zeitung	Heilbronn	5.—/7.50.—

11 Vgl. Hahne, Kurt: Die Illustrations-Photographie. Bunzlau 1912, 33–35, 38.

**Reproduktionshonorare pro Foto bei deutschen Illustrierten (1912)**

Das Neue Blatt	Leipzig	10.—
Die Welt	Berlin	10.— (mit Klischeeverkaufsrecht)
Die Hamburger Woche	Hamburg	10.—
Scherl-Verlag: Die Woche u. a.	Berlin	15.— (zur freien Verfügung)
Münchner Illustrierte Zeitung	München	10.—
Illustrierte Rundschau	Hannover	5.—

Das Durchschnittshonorar für Pressefotografien betrug zwölf Mark (entspricht rund 53 €).

**Zwischen 1912 und 2012 – Massen-Bildproduktion**

In der Zwischenzeit hat sich bis in die 1990er-Jahre am Berufsbild der Fotografen und ihrem wirtschaftlichen Streben nichts Grundlegendes geändert. Der Atelierfotograf und der spezialisierte freiberufliche Fotograf produzierten ihre Bilder für unterschiedliche Kunden und Bildabnehmer. Auch am Grundprinzip der Veräusserung von Bildrechten, die von Bildjournalisten und Illustrationsfotografen sowie Bildagenturen vertrieben wurden, hat sich in den vergangenen Jahrzehnten nicht wirklich viel verändert. Verändert haben sich aber die Bildmengen, wie die Beispiele der Verlags-Bildarchive zeigen.

**Bilddurchsatz der Verlags-Bildarchive von Scherl und Ullstein:**

In der Scherl-Illustrations-Centrale 1933<sup>12</sup>

- gingen monatlich 23 000 Bilder ein,
- 3300 wurden in Verlagsobjekten verwendet,
- 31 000 Abzüge gingen an fremde Kunden,
- der Archivbestand zählte 904 808 Fotos.

12 Vgl. Festschrift des Scherl-Verlags zum 50. Jahrgang des Berliner-Lokal-Anzeigers. Berlin 1933, 46.

Im Ullstein Bilderdienst/Springer-Verlag 1977<sup>13</sup>

- kamen monatlich rund 2500 Motive hinzu,
- gingen täglich 300 bis 400 Fotos an Kunden (im Jahr rund 140 000),
- das Archiv umfasste mehr als drei Millionen Bilder.

Mit der digitalen Fotografie ab 1995 haben sich die Produktionstechniken und die Vertriebswege (Internet) verändert, aber es blieb und bleibt beim Verkauf einer Abbildung in Form von Nutzungsrechten oder als gegenständliches, ausgedrucktes Foto. Mit der digitalen Fotografie hat sich allerdings das Bildangebot weiter erheblich vergrößert – die Honorare hingegen sind geschrumpft. Die entstehende Bildmenge steht jedoch im Gegensatz zur Verwertung. Die Bildredaktion des «Stern» erhielt zum Beispiel 2007 täglich circa 12 000 Fotos, aber nur 250 Bilder wurden pro Wochen-Ausgabe in der Zeitschrift gedruckt, also ungefähr 0,3 Prozent.<sup>14</sup>

### Wie gliedert sich der Markt der Fotografie?

Es gibt nicht den einen Markt für Fotografie, sondern verschiedene Märkte. Fotografen fertigen ihre Bilder in der Regel für einen mehr oder weniger spezifischen Abnehmerkreis an. Die Bildproduktion richtet sich also auf einen Marktbereich, in dem die Fotos «verbraucht» werden. Diese Produktions- und Konsumtionsbereiche lassen sich wie folgt aufteilen:

Bildproduktion	—	Bildkonsumtion
Auftragsfotografie	—	Industrie, Handel, Werbung
Illustrationsfotografie/Archiv-Fotografie	—	Medienwirtschaft, Verlage, Werbung
Freibildnerische Fotografie, Fotokunst	—	Galerien, Museen
Historische Fotografie	—	Auktionshäuser, Antiquariate

Alle Bereiche, die sich teilweise auch überlappen, kommen zu spezifischen Wertungen beziehungsweise benutzen spezielle Bewertungsparameter im jeweiligen Markt.

13 Vgl. Freyburg Joachim, W; Wallenberg, Hans (Hg.): Hundert Jahre Ullstein 1877–1977. Band 3. Berlin 1977, 184, 187.

14 Vgl. Trampe, Andreas: Streifzug durch die unendlichen Weiten der digitalen Bildwelt – aus dem Blickwinkel der Bildredaktion des «Stern». In: Bundesverband der Pressebild-Agenturen u. Bildarchive BVPA (Hg.): Der Bildermarkt – Handbuch der Bildagenturen 2008. Berlin 2008, 41.

## Auftragsfotografie

Für die Auftragsfotografie sind keine Bewertungen ermittelt, das heisst, es gibt keine Statistik der Vergütung von Fotoaufträgen. Die Auftragsbereiche von Architektur bis Zoologie sind in ihren Anforderungen an die Fotografie allerdings auch sehr breit gestreut sowie jeweils auf die individuelle Anfertigung angelegt. Berufsverbände haben aber Vergütungssätze für Fotodesignleistungen und Gewerbepreislisen für Fotowerkerstellungen ausgearbeitet, die die jeweilige fotografische Ausführung wirtschaftlich klassifizieren, oder auch Tarifverträge mit der jeweiligen Marktgegenseite ausgehandelt. Als Beispiele solcher Vergütungssysteme sind der Vergütungstarifvertrag Design der Allianz deutscher Designer (AGD), die Veröffentlichungshonorare im Fotografengewerbe in Österreich sowie der Leitfaden zur Kalkulation fotografischer Auftragsarbeiten der Schweizer Berufsfotografen und Fotodesigner (SBF) zu nennen. Die üblichen Bewertungsraster orientieren sich am Stunden- oder Tagessatz und beziehen ausserdem die Kosten für Studiomiete, Location-Entgelte, Assistenz- und Modelhonorare, Material- und Requisitenkosten, Transport- und Reisekosten, Nutzungsumfang und Rechteübertragung mit ein. Die Kreativleistung der Fotografie wird hier also am Zeitaufwand, den Kosten und dem Verwendungszweck gemessen.

Die aktuelle Fotoproduktion für die Presse findet sowohl im Selbstauftrag als auch im Kundenauftrag statt. Zeitungen, Zeitschriften und Magazine werden von Fotojournalisten beliefert und geben Reportagen in Auftrag. Die Bezahlung der journalistischen Fotoleistung wird zu einem geringen Teil nach festgelegten Tarifen oder Vergütungsvereinbarungen, in einem höheren Anteil aufgrund individueller Verhandlungen und zu einem grossen Teil nach vorgegebenen Verlagskonditionen vorgenommen. Bewertungsschema ist primär nicht die Aufnahme, die muss fraglos den journalistischen Anforderungen der visuellen Nachrichtenübermittlung in Form und Inhalt entsprechen, sondern der Nutzungsumfang, der insbesondere bei Tageszeitungen die Auflage der Publikation sowie Erst- und Zweitdruckrechte berücksichtigt. Bei Zeitschriften und Magazinen wird die Bildnutzung durchaus auch nach der Abbildungsgrösse oder der Platzierung wie Titel, Themenaufmacher und so weiter gewichtet. So zahlt zum Beispiel das Magazin «Der Spiegel» (2012) für den Abdruck eines Fotos bis zur Grösse einer Spalte 83 Euro und für die Grösse einer ganzen Seite 335 Euro.<sup>15</sup> Für aussergewöhnliche Fotos von besonderen Ereignissen zahlen Journale oder Publikumszeitschriften bedeutend höhere Honorare, vor allem wenn sie das Alleinveröffentlichungsrecht beziehungsweise Exklusivrecht erwerben wollen. Ein völlig anderer Bereich des publizistischen Bildergeschäfts ist die Paparazzi-Fotografie, die auch gänzlich eigene Honorar-

15 Vgl. Spiegel Gruppe, Kontakt Spiegel-Bildredaktion unter: [www.spiegelgruppe.de](http://www.spiegelgruppe.de).

massstäbe gesetzt hat. Beispielsweise bezahlte 1971 das Hustler-Magazin für ein Foto, das die damalige First Lady Jacqueline Kennedy Onassis nackt in der Sonne badend zeigte, 18 000 Dollar – das Heft wurde über eine Million mal verkauft.<sup>16</sup> Die teuersten Paparazzi-Fotos überhaupt waren bis jetzt: auf dem dritten Platz, zwei Millionen Dollar für Fotos der Hochzeit von Eva Longoria und Tony Parker (Schauspielerinnen der TV-Serie «Desperate Housewives» und der Champion der US-Basketballliga NBA) 2007 in Paris; zweiter Platz, drei Millionen Dollar für Fotos von der Eheschließung der Schauspieler Demi Moore und Ashton Kutcher 2005 in Beverly Hills und auf dem ersten Platz, 4,1 Millionen Dollar für das erste Foto von Shiloh, der Tochter von Angelina Jolie und Brat Pitt, die das US-Magazin «People» 2006 zahlte.<sup>17</sup>

### Fotografie im Kunstmarkt

Dieser Markt hat sich erst mit der Herausarbeitung und Anerkennung beziehungsweise durch Eigenschaftszuweisung der Fotografie als Kunst entwickelt. Erste Museen begannen schon um 1900 (z. B. das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe) gezielt Fotografie anzukaufen und zu sammeln. Der Kunsthistoriker Beaumont Newhall legte 1937 mit seinem Ausstellungskatalog «History of Photography from 1839 to the present day», der im gleichen Jahr noch als Buch erschien, das in den Folgejahren diverse aktualisierte Neuauflagen 1938, 1949, 1964, 1972, 1982, 1988 erfuhr und zum Standardwerk der Fotogeschichte geriet, den Grundstein für die Betrachtung, die Wertschätzung und den Umgang mit Fotografie unter künstlerischen Aspekten. Hinzu kam seine beispielhafte Kuratorentätigkeit ab 1940 für das Museum of Modern Art (bis 1947) und dem George-Eastman-House von 1948 bis 1971, die Vorlage und Anregung für andere spätere Fotosammlungen in Museen wurde.

Seit den 1960er-Jahren entwickelte sich mit speziellen Foto-Auktionen ein Markt für Anbieter, Sammler und Verkäufer, die Fotografie als (Kunst-) Wertgegenstand betrachteten. Fotos, die zur Auktion gelangen, werden vorab mit einem Schätzpreis bewertet. Zu den Grundlagen der Bewertungen gehören zeitgeschichtliche Aspekte, stilistisch markante Gestaltungen und nicht zuletzt die Fotografenprominenz. Zu den ersten Auktionshäusern, die Fotografien und teilweise auch Fotoapparate anboten, zählen unter anderem 1961 Nicolas Rauch-Auktion in Genf, 1971 Sotheby's in London, 1975 Petzold in Augsburg oder 1976 Christie's in London.

Eine statistische Auswertung des Autors über die Bewertung des Fotoangebots bei einem Auktionshaus in Deutschland in den Jahren 1999 bis 2003 ergab,

16 Vgl. Bloss nackte Tatsachen. In: Der Tagesspiegel, 7. 3. 2012, 28.

17 Vgl. Paparazzo in Los Angeles. In: ZDF-Auslandsjournal 23. 5. 2012.



dass von 105 Fotografen, von denen insgesamt 1420 Fotos zur Auktion angeboten wurden, ein durchschnittlicher Schätzpreis von rund 570 Euro ausgewiesen wurde.<sup>18</sup>

Fotograf <sup>19</sup>	Exemplarbasis	Schätzpreis
Kertész, André	5	3760.00€
Gidal, Georg	2	3000.00€
Brassaï (Gyula Halasz)	10	2327.30€
Steichen, Edward	2	2150.00€
Stone, Sascha	5	2072.00€
UMBO; Otto Maximilian Umbehr	11	1920.82€
Renger-Patzsch, Albert	67	1646.42€
Sander, August	46	1550.09€
Gidal (Gidalewitsch), Tim	7	1342.86€
— — — — —	— —	— — — — —
Hoffmann, Heinrich (Presse Illustrationen)	1	100.00€
Per(c)hammer, Heinz von	7	64.00€
Ziesler, M.	1	50.00€
Diez-Dührkoop, Minya	16	44.38€
Albert, Josef	75	32.40€
Clausen, Rosemarie	6	11.00€
Disdéri, Adolphe-Eugène	159	9.57€
Kester, Philipp	84	7.14€

18 Auswertung der Kataloge der Fotografie-Auktionen Dietrich Schneider-Henn, München, Juni/November 1999, Juni/November 2000, Mai/November 2001, Juni/November 2002 u. Juni 2003.

19 Die Tabelle gibt nur die höchsten und die unter 100 Euro geschätzten Preise wieder.

Parallel zu diesem Auktionsmarkt haben sich seit 1970 Fotogalerien etabliert, die historische und aktuelle Fotoarbeiten ausstellen und zum Kauf offerieren. Zu den frühen Galeriegründungen gehören:

<b>Foto-Galerie<sup>20</sup></b>	<b>Ort</b>	<b>Land</b>	<b>Jahr</b>
The Halsted Gallery	Franklin	USA/MI	1969
Paul M. Hertzmann, Inc.	San Francisco	USA/CA	1974
Rudolf Kicken	Berlin	D	1974
Andrew Smith Gallery, Inc.	Santa Fe	USA/NM	1974
A Gallery for Fine Photography	New Orleans	USA/LA	1975
Kathleen Ewing Gallery	Washington	USA/DC	1976
K. & J. Jacobson	Great Bardfield, Essex	GB	1976
Josef Lebovic Gallery	Sydney	Aus	1977
Galerie Françoise Paviot	Paris	F	1977
Fraenkel Gallery	San Francisco	USA/CA	1979
Robert Koch Gallery	San Francisco	USA/CA	1979
Photo Gallery International	Tokyo	J	1979
Paul Cava Fine Art Photographs	Bala Cynwyd	USA/PA	1979
Fleischmann Vintage Works	Zürich	CH	1979

Bei der Angebotsdeklarierung haben sich die Galeristen auf eine systematische Mindestbezeichnung der Werke verständigt, die den Namen des Künstlers, den Titel des Bildes, den technischen Prozess, das Datum des Negativs, das Datum des Abzugs/Prints sowie den Preis enthält. Um die unterschiedlichen Qualitäten und Ausführungen von Fotografien für einen Markt vergleichbar und kompatibel zu

20 Die hier aufgeführten Fotogalerien sind inzwischen alle Mitglieder der Association of International Photography Art Dealers AIPAD, die 1979 gegründet wurde.

machen, war zudem eine Beurteilungsskala erforderlich, die Anfang der 1970er-Jahre entwickelt wurde. Damit soll es möglich sein, alles, was ein Fotograf produziert hat, vom Unikat bis zum Probestreifen, hierarchisch einzuordnen. Diese Artenklassifizierung von Fotoabzügen auf dem Kunstmarkt umfasst sieben Stufen (hier in Kurzformulierung):

- *Vintage Print*: zeitlich in unmittelbarer Nähe zur Aufnahme hergestellter Abzug
- *Late Print*: Abzug, der frühestens fünf Jahre nach der Aufnahme hergestellt wurde
- *Modern Print*: Abzug, der mindestens zehn Jahre nach der Aufnahme entstand
- *Reprint*: Abzug, der vom Originalnegativ und üblicherweise posthum hergestellt wurde
- *Estate Print/Posthumous Print*: vom Nachlassverwalter autorisierte Abzüge
- *Work, Trial oder Proof Print*: probeweise produzierte Arbeitsabzüge
- *Reproduction*: Abzug, der durch Abfotografieren eines Vintage Prints entstanden ist

Als Provenienznachweis für den Verkauf werden in der Regel auch noch rückseitig auf dem Foto angebrachte Signatur, Prägung, Stempelung, Datierung, Nummerierung oder Betitelung beziehungsweise Beschriftung durch den Fotografen und gegebenenfalls auch Labor-, Nachlass- oder Copyrightstempel sowie Archivnummern als notwendig angesehen.

Diese Klassifizierungen errichteten eine allgemein anerkannte Nomenklatur der Fotografie als Kunstgegenstand, auf die sich Aussteller, Sammler und Fotografen verlassen. Andererseits geht es, insbesondere bei neuen Fotoarbeiten, auch um eine Limitierung und den Nachweis über jeden angefertigten Abzug, um mit der Begrenzung des Angebots ein Preisniveau zu halten und gegebenenfalls zu steigern. Zum Zweck der aussichtsreichen Wertsteigerung werden Fotos zum Teil auch aus dem Galerienhandel «an die Börse gebracht», das heisst an Auktionen zur Versteigerung gegeben. So wurde beispielsweise am 8. November 2011 das Bild «Rhein II» von Andreas Gursky (im Jahr 1999 entstanden, 3,6 Meter lang, 1,85 Meter hoch) bei einer Auktion von Christie's in New York für 4,3 Millionen Dollar versteigert, was es zum derzeit teuersten Foto der Welt macht. Noch 2006 hatte das von Edward Steichen 1904 aufgenommene Foto «The Pond-Moonlight» den Rekord des teuersten Fotos einer Auktion erzielt – 2,928 Millionen Dollar bei Sotheby's in New York.

## **Illustrations- und Archiv-Fotografie**

Nicht am Herstellungsprozess oder an der Motivleistung, sondern primär am Nutzungsumfang orientiert sich die Bildvergütung im Bereich der Illustrations- und Archiv-Fotografie, die weitgehend ohne Auftraggeber aufgrund von Markterkenntnissen, Agenturleitlinien oder im Selbstauftrag der Fotografen erstellt und auf Vorrat (Stock-Photography) für das Archiv der Bildagentur (vor)produziert wird. Hier werden alle Bildwelten erfasst, die in der Medienwirtschaft, in Buchverlagen, Werbeagenturen, Handelsunternehmen, Designstudios, Industrie und Wirtschaft zur Illustrierung von Produkten benötigt werden. Die Motive sind weder in einem individuellen Stil aufgenommen noch sind sie zeitlich, örtlich, thematisch festgelegt und damit weitgehend universell verwendbar, um möglichst häufig und auf längere Zeit verkäuflich zu sein. Die Vergütung erfolgt im klassischen Bildergeschäft nach der Abbildungsgrösse und der Vielfältigungsanzahl oder der Verwendungsdauer sowie dem Medium, in dem die Fotografie zur Verwendung kommt, wie zum Beispiel Anzeigen, Kalender, Messepräsentationen, Plakate oder Webseiten. Neuere Vergütungssysteme richten sich unter anderem auch nach der Bilddateigrösse, vorgegebenen Verwendungskategorien und benutzen unterschiedliche Bezahlformen.

## **Steigende Bestände – fallende Werte**

Der Wert eines solchen Universalbildarchivs liegt in der Vielfalt des Bildmaterials. Bei der wirtschaftlichen Wertdarstellung ist jedoch zu berücksichtigen, dass die Bildarchive in den Bildagenturen nur einen Bruchteil ihres Bestandes verkaufen.

Eine Untersuchung des deutschen Bildagenturverbandes, an der sich 46 Mitgliedsagenturen beteiligten, ergab für das Jahr 1995<sup>21</sup> einen Bildbestand von insgesamt 58,3 Millionen Fotos, von dem im Durchschnitt nur 2,13 Prozent der Bilder im Jahr tatsächlich genutzt beziehungsweise deren Nutzungsrechte verkauft wurden. Jedes verkaufte Foto erzielte eine Vergütung von € 316.50 (DM 619.02). Verteilt auf den Gesamtbestand ergab sich ein erwirtschafteter Wert von € 6.64 (DM 12.99) für jede archivierte Bildeinheit. Zehn Jahre später<sup>22</sup> kamen nach der Wirtschaftsstudie des Bildermarktes in Deutschland für das Geschäftsjahr 2005, an der 44 Bildagenturen beteiligt waren, vom Gesamtbildbestand von 110 Millionen Fotos im Durchschnitt nur 2 Prozent zur tatsächlichen Nutzung, jeweils mit einem durchschnittlichen Honorar von 175 Euro.

21 Vgl. Umfrage zu Wirtschaftsdaten der Bildagenturen des Bundesverbandes der Pressebild-Agenturen und Bildarchive BVPA. In: BVPA-Info Nr. 2 (1997), 5.

22 Vgl. BVPA-Wirtschaftsstudie des Bildermarktes. In: BVPA, Der Bildermarkt, 2008, 67ff.

Die archivierte Bildmenge hatte sich in den zehn Jahren fast verdoppelt, aber nur 14 Prozent (ca. 15,4 Mio.) des Bildbestandes lagen digital vor. Der Gesamtumsatz wurde jedoch zu 88 Prozent mit den digitalen und nur noch zu 12 Prozent mit den physischen Bildern erzielt.

Die Bildbestände steigen weiterhin enorm an. Der Microzensus 2008/2009<sup>23</sup> des Bildagenturverbandes, an dem sich 16 Agenturen beteiligten, stellte fest, dass die Bildbestände von 67,6 Millionen (2008) auf 75,4 Millionen Fotos (1. Halbjahr 2009) um rund 11,5 Prozent wuchsen. Allerdings erhöhten sich die physischen Bildbestände nur unwesentlich von 39,7 auf 40,8 Millionen, die digitalen Bildbestände dagegen von 12,0 Millionen auf 17,9 Millionen Fotos um rund 49 Prozent. Im Durchschnitt lagen bei den Agenturen 860 000 (2008) beziehungsweise 1,2 Millionen (1. Halbjahr 2009) Bilder auf den Datenbanken.

Derzeit (2009/2010) erfahren vom Gesamtbestand der in den Onlinedatenbanken archivierten Fotos im Jahr rund 2,9 Prozent bis 3,8 Prozent der Bilder eine tatsächliche Nutzung. Bildmotive, wie sie von einschlägigen Bildagenturen im heutigen digitalen Bildergeschäft vertrieben werden, erzielen dabei eine Nutzungsvergütung von durchschnittlich 53 bis 71 Euro pro verwendetem Bild.<sup>24</sup>

	<b>Tatsächliche Bildbestandsnutzung</b>	<b>Durchschnittliches Honorar</b>
1995	2,13 %	316.50 €
2005	2,0 %	175.00 €
2009	2,9 %	71.00 €
2010	3,8 %	53.00 €

### Wonach werden Fotografien bewertet?

Hinter all diesen hier genannten Zahlen, Beträgen, Verkaufspreisen und Nutzungsvergütungen, die die Fotografie als Handelsgut beschreiben, steht das Bildmotiv und dessen Wertschätzung. So unterschiedlich wie die eingangs aufgeführten Aufnahmebereiche fällt auch deren bildinhaltliche Ebene aus. Und so folgt auch die Bewertung jeweils eigenen Parametern, dazu zwei Beispiele:

<sup>23</sup> Vgl. BVPA-Info Nr. 1 (2010), 1.

<sup>24</sup> Werte nach Befragung von Agenturen (die ungenannt bleiben wollen) durch den Autor.

- 1. Im Fotografie-Kunstmarkt gehören zu den entscheidenden Wertmerkmalen: die Originalität, die gestalterische Qualität, der Seltenheitsgrad (Vervielfältigungsstück/Einzelstück), der Erhaltungszustand, der Sammelwert und die Provenienz.
- 2. Im Bildagenturgeschäft teilt sich das Bildrepertoire im Wesentlichen auf die zwei Bereiche der journalistischen Fotografie und der Illustrationsfotografie. Die Illustrationsfotografie beinhaltet alle Themen zwischen Architektur und Zoologie. Diese auch als Universalbilder bezeichneten Fotos erfahren ihre Honorarbewertung weitgehend motivunabhängig und vielmehr nach dem Nutzungsumfang. Jedoch müssen die Fotos im Bildinhalt für die Verwendungszwecke brauchbar und somit marktgerecht sein. Die Bildtypen und die Bildsprache orientieren sich auf voraussichtliche und vermutete Kundenerwartungen im Verhältnis von Angebot und Nachfrage. Erfüllen die Bilder diese Kriterien nicht mehr, werden sie aus dem Angebot genommen beziehungsweise aus der Datenbank gelöscht. Die Bewertung von Presse-Fotografien orientiert sich hingegen in erster Linie daran, ob das Foto die wesentlichen journalistischen Fragen zu einem Ereignis «was, wann, wer, wo, wie und warum» soweit wie möglich beantwortet und ob es aktuell ist. Ebenso spielen Exklusivität und schnellste Verfügbarkeit eine Rolle.

Agentur- oder archivwürdig sind somit Fotos einerseits von zeitgeschichtlich dokumentarischer Relevanz und andererseits Fotos von motivischer Ausformung und Gestaltungsoption jedweden Gegenstands. Aufgehoben, gesammelt oder archiviert wird das Ereignisfoto ebenso wie das Modelfoto.

### **Fotografie ausserhalb des Wirtschaftskreislaufs:**

#### **Zum Bewahrenswert eines «ruhenden» Bildarchivs**

Völlig anders gelagert ist das ruhende Archiv, das nicht mehr am Handel teilnimmt, zumal wenn es sich um ein zeitgeschichtliches Archiv handelt. Was ist bewahrenswert an einem solchen Bildarchiv, wie es auch das der Tagung zugrundeliegende Ringier Bildarchiv darstellt? Eine Bewertung und Auswertung beziehungsweise eine Bildauswahl bei einem Archiv mit tagesgeschichtlichem Bildbestand, das nicht mehr der ständigen Belieferung der Medien dient, kann mehrere Richtungen verfolgen:

- Reduzierung auf den veröffentlichten Bildbestand

Aus einem Pressebildarchiv wurde bereits eine Auswahl getroffen, und zwar mit all den Bildern, die zur Veröffentlichung ausgesucht wurden. Diese Fotos stellen die zum Zeitpunkt des Ereignisses und Kontextes jeweils wichtigsten und treffendsten Bilder dar. Damit wäre die Kernsubstanz des Bild-

archivs umfasst. Wie oben beschrieben, machen die genutzten beziehungsweise veröffentlichten Fotos üblicherweise aber nur einen Bruchteil des Gesamtbestandes eines Bildarchivs aus. Wäre dies das Kriterium, könnte man sich des übrigen Bildbestandes entledigen. Aber die veröffentlichten Bilder sind in der Regel nur Einzelbilder oder Kleinserien, die inhaltlich ausreichen würden, die jeweilige aktuelle Textberichterstattung zu begleiten. Die Bilder für sich genommen (also ohne Text) benötigen jedoch eine grössere Anzahl für eine nachvollziehbare, rein visuelle Erzählstruktur.

— Erhaltung des Substanz-Bildbestands

Auch wenn aus einem grossen Bildbestand immer nur ein Teil der Bilder eine Nutzung erfährt, ist bei der Bewertung eines ganzen Fotobestandes jedoch zu berücksichtigen, dass aus dem Gesamtbestand wiederkehrende Verwendungen einzelner aber immer wieder unterschiedlicher Fotos erfolgen. Der Bildbestand ist daher als Ganzes zu bewerten. Das einzelne Foto ist insoweit von untergeordneter Bedeutung, als nicht voraussehbar ist, welches Foto für eine Veröffentlichung oder sonstige Verwendung (aus)gesucht wird. Die Anzahl der Fotos eines Bestandes bestimmt jedoch die Trefferaussichten des in seiner Gesamtheit bestehenden zusammenhängenden und sich ergänzenden Bildbestandes. Der Bildbestandswert ist somit nicht nur aus der Summe der Einzelbilder abzuleiten, sondern auch aus dem Nutzen des chronologisch beziehungsweise thematisch geordneten Bildarchivs. Einerseits werden zwar eine gewisse Zahl von Fotos möglicherweise nie einer Verwendung zugeführt. Andererseits ergibt sich die Verwendbarkeit eines Fotos aber erst aus der Zugehörigkeit zu einem grösseren Bestand. Das Bildbestandsvolumen enthält also immer einen gewissen Leervorrat. Auch ein nicht ausgewähltes Foto ist somit für den Gesamtbestand wertvoll.

Möglicherweise werden also Fotos archiviert, die für lange Zeit nicht benötigt werden. Es ist aber nicht voraussehbar, welche Fragestellungen künftig an dieses visuelle Gedächtnis «Bildarchiv» gestellt werden würden. Eine Reduzierung des Bildbestandes empfiehlt sich daher primär lediglich durch die Beseitigung von Dubletten und technisch nicht mehr verwendbarem Material. Die Substanz wird kaum grundlegend reduzierbar sein, da davon auszugehen ist, dass das Archiv in seinen Entstehungs- und Wachstumsjahren redaktionell begleitet und schon bei der Archivierung eine Auslese des ursprünglich angebotenen oder angefertigten Bildmaterials stattgefunden hat. Die redaktionellen Ausleseparameter waren rückblickend sehr wahrscheinlich auch davon geleitet, dass gegebenenfalls von einem Motiv unterschiedliche Aufnahmen, zum Beispiel im Hoch- und Querformat, aufgehoben wurden, um den Veröffentlichungsvorgaben in den Publikationen nachkommen zu können. In



einem nunmehr anders definierten Archivierungsauftrag, -kontext oder -zweck könnte auf solche Mehrfachaufnahmen gegebenenfalls verzichtet werden. Aber auch das ist abhängig vom Thema und dessen optischer Erschließung.

Als Grundschrirte der Bildarchivbearbeitung können somit – auch für das sieben Millionen Fotos umfassende Ringier Bildarchiv – gelten: Sichtung und Auswahl durch Fachredakteure beziehungsweise Themenspezialisten, Erhaltung der Originalordnung, Überprüfung und Ergänzung der Bildbeschriftung, Aussortierung von Dubletten sowie technische Aufarbeitung, Restaurierung, Digitalisierung und (Daten-)Lagerung.

Das von Corbis 1995 erworbene und 2001 in einem Bergwerk von Iron Mountain in Pennsylvania eingelagerte Bettmann-Archiv enthält 7,5 Millionen «Originalobjekte», mit Duplikaten sind es insgesamt 11 Millionen Bilder. Bis heute (2011/12) wurden fünf Millionen Originalbildobjekte bearbeitet und weitere 250 000 digitalisiert. Um Bilder auszusuchen und zu digitalisieren, hat Corbis nach eigenen Angaben ungefähr 60 «Personenjahre» investiert.<sup>25</sup> Nach welchen Kriterien Corbis die Auswahl getroffen hat, wird nicht beschrieben.

Selbst wiederkehrende Themen haben ihre Berechtigung. Wie die nachfolgenden Bildbeispiele der Sprengung von Schornsteinen, haben und hatten die Fotos zu jedem Zeitpunkt ihren eigenen Nachrichtenwert, der sich visuell ebenso unterschiedlich darstellt und dadurch seine Berechtigung erfährt, fotografisch-dokumentarisch archiviert zu werden. Belegen Sie doch den Lauf der Geschichte – die Zeit im Bild.

## Résumé

L'évaluation de la photographie est présentée ici sous l'angle à la fois de la prestation visuelle et du bien économique. Si les prestations visuelles de la photographie sont largement connues, leur histoire économique ne l'est que partiellement. On distingue trois domaines d'utilisation essentiels dans la photographie: le processus d'enregistrement (par ex. prise de mesures), l'étape d'un procédé (par ex.

techniques de reproduction), et la technique de représentation visuelle. Nous consacrerons notre attention à ce dernier aspect.

C'est grâce à la vente de tirages originaux que la photographie professionnelle du XIXe siècle a acquis sa valeur économique. En raison de l'augmentation de copies pirates, elle a été assurée en 1876 par une «loi de protection contre toute reproduction

25

Vgl. Bilderhaltung - Die Corbis Film Preservation Facility,  
<http://corporate.corbis.com/de/citizenship/image-preservation/> (20. 12. 2012).



«Die Niederlegung einer 30 Mtr. hohen Esse durch Sprengung.» Illustrirte Zeitung, 8. April 1897, Nr. 2806, S. 460. Fotograf nicht genannt



«Der 120-Meter-Riese auf dem ehemaligen Schlachthofgelände an der Eldenaer Strasse wurde gestern zu Fall gebracht.»  
 Tagesspiegel, 14. Dezember 1995, S. 11.  
 Fotograf: Kai-Uwe Heinrich



«Gesprengt. Auf dem Gelände der Kokerei Zollverein in Essen ist ein 65 Meter hoher Rauchgaskamin aus den 70er Jahren gesprengt worden.»  
 Tagesspiegel, 19. Juni 2011, S. 36. Fotograf:  
 Roland Weihrauch/dpa

non autorisée». Mais elle n'en a pas pour autant acquis une valeur artistique : la photographie est restée une activité technique avant tout. Dans les années 1890, une nouvelle technique de reproduction sur papier s'est imposée, ce qui a modifié la valeur des photographies : de tirages, elles sont devenues contenus d'image, et ainsi, biens immatériels. À partir de 1907, une nouvelle loi du droit d'auteur réglemente l'attribution de droits d'image. Au cours des décennies suivantes, le principe de base de la cession des droits d'image ne subit plus aucun changement fondamental, mais entre-temps la production d'images s'est accrue de manière colossale grâce aux techniques numériques.

Le marché de la photographie se divise en plusieurs domaines de production : photographie de commande, photographie d'illustration et photographie d'art. Leurs destinataires se trouvent respectivement dans l'industrie, la publicité et les médias, les maisons d'édition, les galeries et les musées. Quant à la photographie historique, elle se négocie entre autres dans les ventes aux enchères. Concernant la photographie de commande, le montant de la rémunération proposée pour le design photo ou du contrat qui a été signé servent de critères pour évaluer la valeur artistique. Dans le domaine journalistique, les critères d'évaluation ne sont pas tant la valeur informative que l'importance des droits de reproduction, qui se fixent en fonction du volu-

me du tirage et du format de l'image. C'est avec l'activité des commissaires d'exposition que la photographie a pris de l'importance sur le marché de l'art, à la fin des années 30, tandis que le marché des amateurs et collectionneurs, qui considère une photographie comme un objet de valeur ou une œuvre d'art, est né, lui, au début des années 60. La photographie d'illustration est produite en nombre afin de constituer un stock d'archives et traite les sujets choisis en fonction d'une utilisation universelle. La valeur de telles archives iconographiques universelles réside dans leur diversité, bien que seuls 2 % des sujets soient vendus. Concernant l'évaluation du sujet d'une image, chaque marché développe ses propres critères à propos de la qualité visuelle et du contenu.

Pour évaluer des archives qui ne sont plus exploitées économiquement, il existe deux possibilités : 1. Réduction : ne garder que les images publiées, ce qui signifie aussi l'abandon de l'évolution visuelle des thèmes abordés. 2. Conservation substantielle : la valeur repose sur l'utilité d'archives qui sont ordonnées. Le volume d'un fonds devrait comprendre une certaine part d'éléments de réserve, car on ne peut prévoir les problématiques qui surgiront à l'avenir et qui viendront interroger la mémoire visuelle constituée par les archives. Une réduction du fonds ne se justifie que pour l'évacuation de doublons et de matériel qui n'est techniquement plus utilisable.

# La photographie de presse : une approche nécessairement archivistique

Gilbert Coutaz

*A Roland Schlaefli (1928–2012),  
fondateur et patron de l'agence Actualité Suisse Lausanne (ASL)*

## Des chiffres qui parlent

Localiser des archives photographiques, c'est d'abord penser aux musées, surtout s'ils sont spécialisés, dans une moindre mesure aux bibliothèques, et enfin aux Archives. Par leurs pratiques professionnelles, les dépôts d'archives conservent pourtant de nombreuses photographies, à l'instar des Archives cantonales vaudoises. Les chiffres qui suivent permettent de comprendre l'importance et la diversité des fonds et collections de cette institution.<sup>1</sup>

Objet	Nombre	%	Notes
Fonds et collections	3454	100	Sans compter 249 notices fantômes qui signalent des fonds éliminés ou reclassés.
Fonds avec un inventaire PDF extrait de DAVEL	2131	62	
Fonds avec un inventaire PDF créé en dehors de DAVEL	1199	35	Dont 247 collections de parchemins (7 %) avec un inventaire sommaire.

<sup>1</sup> Etat au 25 mai 2012. Le site des Archives cantonales vaudoises (ACV) donne régulièrement la mise à jour des données, sous l'adresse, <http://www.patrimoine.vd.ch/archives-cantonales/fonds-et-collections/presentation-de-la-base-de-donnees-davel/couverture-des-inventaires/>. Voir également le travail de bachelor de la Haute école de gestion de Genève- Filière Information documentaire de Walder, Céline: La photographie dans les centres d'archives publiques en Suisse: le cas des Archives cantonales vaudoises. Comparaison des pratiques institutionnelles, Genève 2012.

Objet	Nombre	%	Notes
Fonds avec un inventaire PDF	3326	97	Sans compter 11 fonds qui, entièrement décrits dans DAVEL au niveau du fonds, n'ont pas d'inventaire PDF
Fonds non inventoriés	113	3	

415 fonds contiennent des photographies, soit 12 % des fonds conservés aux Archives cantonales vaudoises : 62 fonds sont d'origine officielle (15 %), six d'origine para-administrative (1,45 %), 15 sont des compléments à des sections du plan général de classement (3,60 %) et 332 renvoient à une provenance privée (80 %). L'ensemble des photographies occupe 530 mètres linéaires des 31 171 mètres linéaires conservés, soit 1,70 % du total. Le fonds le plus important, celui d'Edipresse Publications S.A.,<sup>2</sup> mesure à lui seul 150 mètres linéaires, suivi des fonds de la Gendarmerie vaudoise (61 ml)<sup>3</sup> et de la Police cantonale (38 ml).<sup>4</sup> Si l'on excepte les fonds de la Cathédrale de Lausanne (26 ml),<sup>5</sup> la Société vaudoise des mines et salines de Bex,<sup>6</sup> l'Encyclopédie illustrée du Pays de Vaud<sup>7</sup> et le Service des améliorations foncières<sup>8</sup> qui sont compris entre 10 et 23 mètres linéaires, tous les autres fonds vont de quelques photographies à moins de 10 mètres linéaires. Les archives de l'entreprise Pignons SA qui a développé des appareils photographiques de réputation mondiale, de marque Alpa, comptent parmi les fonds d'origine privée aux Archives cantonales vaudoises.<sup>9</sup> L'interrogation par le descripteur « photographie » donne 1500 occurrences, pour 35 descripteurs différents : ceux-ci désignent la forme documentaire de la photographie, l'objet de la photographie. Elles concernent des vues aériennes, des prises de vue de fouilles archéologiques et de monuments historiques, des paysages, des ensembles villageois ou urbains, des événements, des groupes associatifs, des familles ou des individus, des produits commerciaux, des bâtiments d'entreprises et des campagnes promotionnelles et publicitaires. Ainsi, plusieurs fonds recoupent des thématiques originales, comme ceux des Monuments

2 ACV, PP 886 (= T 423). Pour le détail du contenu de chaque fonds, consulter la base DAVEL, [www.davel.vd.ch](http://www.davel.vd.ch).

3 ACV, SB 17 (= T 64).

4 ACV, S 111 (= T 62).

5 ACV, SB 52 (= T 153).

6 ACV, N 6 (= T 54).

7 ACV, PP 323 (= T 194).

8 K XII m 541 (= T 3).

9 ACV, PP 577 (= T 123), voir Columberg, Alfred: Alpa-Reflex. Ein Schweizer Fotoapparat = un appareil photo suisse = a Swiss photo-camera. Genève 2004.



historiques,<sup>10</sup> de l'Office suisse d'expansion commerciale,<sup>11</sup> de la Société d'étudiants de Zofingue,<sup>12</sup> du Parti radical-démocratique vaudois,<sup>13</sup> des entreprises Hermes-Precisa,<sup>14</sup> et Maillefer S.A.,<sup>15</sup> des familles Bugnion<sup>16</sup> et de Jean Villard-Gilles (1895–1982),<sup>17</sup> en plus des photographies réalisées et accumulées par Henri Mutrux-Bornoz (1906–1992), spécialiste des empreintes digitales,<sup>18</sup> de Pierre Margot, architecte et membre, entre autres, de la Commission fédérale des monuments historiques (1922–2011),<sup>19</sup> et de Werner Barblan (1912–2006), collectionneur passionné (1912–2006).<sup>20</sup>

Il est utile de souligner que les Archives cantonales vaudoises travaillent dans un réseau d'institutions dont plusieurs comptent comme référence dans le domaine de la conservation de la photographie en Suisse: le Musée de l'Elysée,<sup>21</sup> à Lausanne, le Musée historique de Lausanne,<sup>22</sup> et le Musée suisse de l'appareil photographique,<sup>23</sup> à Vevey. Les Archives communales conservent des lots importants d'archives photographiques.<sup>24</sup> La gestion de la photographie dans le canton de Vaud ne fait pas pour autant l'objet d'une unité de doctrine.<sup>25</sup>

10 ACV, K, AMH (Archives des Monuments historiques, = T 160); S 60 (= T 161); SB 18 (= T 373) et SB 26 (= T 56).

11 ACV, PP 778 (= T 22).

12 ACV, P Zofingue (= T 25).

13 ACV, PP 552 (= T 338).

14 ACV, PP 680 (= T 30).

15 ACV, PP 837 (= T 115).

16 ACV, PP 771 (= T 33).

17 ACV, PP 607 (= T 288).

18 ACV, PP 747 (= T 11).

19 ACV, PP 549 (= T 171).

20 ACV, PP 865 (= T 198).

21 Voir le site <http://www.elysee.ch/accueil/>.

22 Le Musée est à l'origine de la création de l'atelier de numérisation des musées lausannois et de la base de données patrimoniales lausannoises musées et services, Museris, voir <http://musees.lausanne.ch>. C'est une démarche exemplaire d'inventaire et de numérisation, consultable également depuis le site europeana, voir <http://www.europeana.eu/portal/search.html?query=musee+historique+de+lausanne>.  
23 <http://www.cameramuseum.ch/>.

24 Pictet, Robert; Kupper, Beda : Bâti architectural, sociabilité, procès et invasions : questionnements sélectionnés de la vie locale. In : Coutaz, Gilbert ; Kupper, Beda ; Pictet, Robert ; Sardet, Frédéric (Hg.) : Panorama des Archives communales vaudoises 1401–2003 (Bibliothèque historique vaudoise, 123). Lausanne 2003, 314–315.

25 Il est symptomatique qu'il n'existe pas d'association des musées vaudois et qu'aucun état de la situation des photographies dans le canton de Vaud ne figure dans «Le patrimoine vaudois existe, nous l'avons rencontré». Etats généraux du 6 décembre 1997 Lausanne 1997, 182. L'étude de Bréguet, Elisabeth : 100 ans de photographie chez les Vaudois 1839–1939. Lausanne 1981, 189 ne porte pas sur les pratiques professionnelles de gestion et de classement de la photographie, mais sur l'histoire du développement de la photographie dans le canton de Vaud.

## Principes fondateurs de l'acquisition et du versement des photographies

Les principes fondateurs professionnels et institutionnels suivants sont mis en évidence.

- Seules des photographies en relation avec des documents écrits sont prises en compte pour leur conservation ; elles ne font sens que si elles enrichissent l'information contenue dans les écrits. Autrement dit, aucun fonds exclusivement photographique qu'il soit de l'administration cantonale ou d'origine privée n'est conservé par les Archives cantonales vaudoises qui renvoient pour cette compétence aux musées, tels le Musée de l'Élysée et le Musée historique de Lausanne.
- Si les photographies et les écrits sont analysés dans le même inventaire, le rangement des photographies est séparé de celui des écrits pour des questions de conditions climatiques de conservation. Ainsi, les Archives cantonales vaudoises utilisent une cote de gestion (T), pour permettre le regroupement des photographies dans un local spécifique, tout en maintenant le lien intellectuel avec les parts écrites du fonds et la déclinaison de la cote de provenance.
- L'unité des fonds d'archives justifie la considération apportée par les Archives aux photographies, comme elle peut concerner, selon les situations documentaires, les enregistrements sonores et les témoignages filmiques.<sup>26</sup>
- Les notions de fonds, de respect du fonds, de provenance, de contexte de production, d'organisme producteur sont déterminantes pour l'évaluation des archives. Autrement dit, les Archives sont attentives aux unités documentaires, dont elles sont l'expression, comment elles ont été élaborées et sur quelles compétences elles se fondent. Aucun document d'archives n'est isolé, il s'inscrit toujours dans un ensemble, à la différence des photographies que l'on traite souvent hors contexte, individuellement et en tant que support isolé.<sup>27</sup> Si le concept du fonds différencie les pratiques professionnelles entre archivistes, bibliothécaires et muséographes, il ne peut pas exclure celui de collection dans les versements et les acquisitions, qui exige une mention particulière dans la description.<sup>28</sup> C'est lors du traitement qu'il

26 Ces principes fondateurs de l'archivistique contemporaine ont trouvé leur interprétation pour la description des photographies et pour leur conservation avec les écrits, aux tables rondes internationales de Wiesbaden, en 1958, et de Madrid, en 1962, voir la relation qu'en a fait Smith, Frédéric: *La collection, unité archivistique à définir : l'exemple des archives photographiques*. In : *Archives 40/1* (2008–2009), 22.

27 Le fonds P 1000 regroupe en fait des documents isolés de provenance privée et des lots réunissant des documents disparates dont la constitution reste indéterminée ou sans intérêt. Il a été créé le 1er septembre 2002, voir ACV, *Instruction interne 11/Annexe 2*.

28 Smith, *La collection*, 24: « Il semble manifeste qu'à l'ère de la société de l'image, la



importe de préciser quel est le statut des photographies. Ainsi parmi les lots photographiques des Archives cantonales vaudoises, plusieurs relèvent de la collection ; ils suivent les règles de la norme de description générale et internationale de description archivistique ISAD (G).<sup>29</sup>

- Les Archives sont habituées à traiter des masses documentaires ; elles disposent depuis 1995 d'une norme de description générale et internationale de description archivistique, ISAD(G), qui est conçue sur le double principe : l'analyse à niveau et l'analyse hiérarchique. Autrement dit, dans le cadre des photographies, nulle obligation d'analyser les photographies pièce à pièce (en réalité, des lots entiers peuvent faire l'objet d'une analyse au niveau du fonds, du sous-fonds, de la série, du dossier ou encore de la pièce ; selon leur homogénéité, leur intérêt, leurs caractéristiques externes, les ressources et les compétences disponibles, les archives photographiques sont d'importance plus ou moins grande et occupent de ce fait une place très différente dans le plan de classement). L'institution peut privilégier une approche plus ou moins approfondie, faire un état général ou opter pour un inventaire analytique pièce à pièce.<sup>30</sup> Il est judicieux de relever, à l'instar de Normand Charbonneau et Mario Robert, qu'« à la différence des documents textuels qui peuvent être lus à un seul niveau, les photographies possèdent plus d'une strate que l'archiviste analyse pour rédiger sa notice de description. En réalité, la valeur d'information apparaît comme une accumulation de couches sédimentaires. » C'est à l'archiviste de faire les choix de niveau selon les ressources à sa disposition, la préservation des supports et les besoins qu'il entend satisfaire, la norme de description permet la modularité (niveau) et la granularité (profondeur).<sup>31</sup>

---

perpétuation des antagonismes traditionnels entre le fonds et la collection occulte quelques problèmes importants, dont certains ont été ici soulevés brièvement, et se révèle contre-productive à la fois pour les archivistes convaincus de la valeur archivistique des documents non textuels et pour les chercheurs qui souhaitent entrevoir leurs multiples niveaux de signification. »

29 Ainsi ACV, P 1000/96–116 (=T 162 : « Maison radicale », à Lausanne); PP 296 (= T 185 : Iconographie vaudoise) ; PP 365 (= T 262 : Hôtel d'Espagne à Sainte-Croix), PP 430 (= T 254 : Inondation de la plaine du Rhône à Chessel) ; PP 467 (= T 169 : Vues photographiques) et surtout PP 961 (= T 421 : Collection photographique Adriana et Gérard Zimmermann), riche de 2926 négatifs noir-blanc sur plaque de verre de vues aériennes du canton de Vaud, réalisées entre 1930 et 1965, et acquis par voie d'achat, le 31 janvier 2012.

30 Cette question de la profondeur d'analyse et de « condensation » (selon la terminologie de l'école canadienne francophone, soit l'identification des notions contenues dans les documents et leur représentation sous forme abrégée pour en accélérer la prise de connaissance), dans l'analyse du contenu est abordée et développée sous forme d'un tableau synthétique par dans Charbonneau, Normand ; Robert, Mario : La gestion des archives photographiques. Sainte Foy 2001, 245 et 264/265.

31 La description des photographies. In Archives 30/1 (1998–1999), 29. Le contenu de cet article est repris et développé dans Charbonneau : La gestion des archives, 123–151.

## L'évaluation au cœur du dispositif

L'évaluation fait partie des fondamentaux des Archives, évaluer pour conserver autant que pour éliminer. En archivistique, la bonne gestion passe par l'élimination, cela tient à la fois à des critères de masses considérées et à l'intérêt historique différencié selon les documents. On définit souvent l'archiviste, non plus comme la personne qui sait conserver, mais bien celle qui sait détruire. Lui incombe la responsabilité pesante de sélectionner. Dans le cas des photographies comprises dans un fonds d'écrits, l'évaluation des photographies se fait principalement sur leurs apports aux documents textuels ; elles sont considérées comme des plus-values pour les écrits, elles donnent « un visage », « une couleur » aux informations textuelles. Leur valeur d'information et documentaire prime sur leur valeur esthétique ; la photographie de presse est le plus souvent une prise de vue de proximité, elle est proche de la communauté des lecteurs du journal. Elle ne peut pas être considérée par sectarisme comme un sous-produit de la photographie de création, elle doit être appréhendée comme un bien culturel potentiel avec ses atouts fondamentaux : représentation de la société à un moment donné, on a affaire à des personnes, des faits et des gestes, des accidents, des grands travaux d'infrastructures, des manifestations associatives, culturelles et des éléments empruntés au paysage, aux villes et aux villages.

Si les critères de tri doivent être transparents et faire l'objet de règles fixées par écrit,<sup>32</sup> ils doivent s'inspirer de convictions de principe, telles que celles formulées en 1997 par Michel Lacroix : « Une sauvegarde hypertrophiée compromettrait l'épanouissement lui-même. Elle étoufferait la culture du moi au lieu de la servir. La sauvegarde est destinée à épanouir l'homme et à lui forger une identité, mais pour cela, ne faut-il pas qu'elle repousse la tentation totalisante ? Si le projet encyclopédique n'a plus de bornes, si on entreprend de tout archiver, tout numériser, tout restaurer, tout garder, ce n'est pas un outil de savoir, de culture, de libération qu'on met à la disposition de l'homme de demain, c'est un gouffre dans lequel on le précipite [...]. Hériter de tout, c'est n'hériter de rien. Il faut donc charger dans l'arche [de Noé] ce qui civilise, ce qui rend plus humain, tout en sauvegardant l'identité et en enracinant [...]. Le principe de Noé scelle cette alliance avec les générations futures car, en partie, c'est au profit de ces dernières qu'il est nécessaire de préserver le monde. »<sup>33</sup> Plutôt que de prôner une interprétation totalisante et envahissante de la conservation, nous sommes partisan de la tentation mesurée, concertée et raisonnée de la conservation, dans un espace précis de compétences et dans un périmètre territorial déli-

32 Charbonneau, Normand : Le tri des photographies. In : Archives 30/2 (1998–1999), 29–42. Une version augmentée figure dans Charbonneau : La gestion des archives, 99–122.

33 Lacroix, Michel : Le principe de Noé, ou l'Éthique de la sauvegarde. Paris 1997, 412.

mité. Le traitement des archives photographiques de presse d'Edipresse Publications S.A., ouvertes au public en novembre 2008, illustre notre approche générale.<sup>34</sup>

Le fonds est composé de plus de 200 000 photographies pour près de 125 mètres linéaires ; cela représente en fait moins du 20 % de ce qui était proposé. Il n'était pas possible aux Archives cantonales vaudoises de s'occuper directement de 800 mètres linéaires. Au-delà du métrage, les problèmes liés à la gestion des droits d'auteur sur les photographies ne justifiaient pas la conservation des photographies d'agences, très nombreuses en ce qui concerne les artistes et les personnalités ayant fréquenté Lausanne et le canton de Vaud.

En conséquence, des parts importantes ont été données selon leur nature et leur territorialité, à la Cinémathèque suisse, à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Fribourg et au Musée gruérien de Bulle.

A défaut de pouvoir conserver l'entier des photographies, les Archives cantonales vaudoises ont sauvé le fichier central, ce qui permet de disposer tant des entrées directes et indirectes aux dossiers photographiques, et de pouvoir comprendre l'importance et l'organisation des collections photographiques d'Edipresse. Les photographies conservées par les Archives cantonales vaudoises couvrent la seconde moitié du XXe siècle. La direction d'Edipresse a transmis aux Archives cantonales vaudoises tous les droits d'auteur qu'elle détenait. Les photographies correspondent majoritairement à des tirages positifs noir-blanc, pour une moindre part à des diapositives en couleurs. Pour l'heure, les dossiers photographiques sont consultables par de simples listes alphabétique et numérique mises en ligne ; le fait d'avoir sauvé tout le fichier utilisé par les documentalistes d'Edipresse permet de disposer des entrées secondaires. La forme du tirage sur papier est pour l'instant le seul support de consultation ; la numérisation du fonds n'est pas à ce jour prioritaire, elle dépend du développement du pôle numérique qui fait partie du plan d'investissement de l'Etat de Vaud 2011–2014.

Selon les principes institutionnels, les photographies ont été données avec la collection intégrale de la « Feuille d'avis de Lausanne » et de la « Tribune de Lausanne » reliée pour le premier journal dès 1800 et pour le second dès 1893, le premier accompagné de son supplément, « La Lecture du Dimanche » (1891–1917), et pour les deux titres depuis 1979, des collections des manchettes. Les deux collections continuent d'être alimentées, année après année. La question de la conservation des archives administratives et commerciales d'Edipresse n'est pas pour l'instant à l'ordre du jour.<sup>35</sup>

34 ACV, PP 886.

35 L'ensemble de la collection de la Feuille d'avis de Lausanne, 24heures est mise à disposition en ligne, à la suite de sa numérisation intégrale. Jusqu'alors, elle était consultable sur microfilm. La Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, les Archives cantonales vaudoises et les Archives de la Ville de Lausanne se sont associées pour constituer une collection complète du journal.

Sans la présence des journaux, il n'est pas possible d'évaluer l'importance des photographies, leur place dans le journal et leur contenu. La photographie de presse est liée à un média ; elle vient dans un premier temps en complément à l'information écrite ; selon les natures de presse, elle remplace le texte, elle constitue à elle seule l'information à diffuser. « L'aboutissement ultime de la photographie de presse (pratique hybride liée à la fois à l'information et à l'esthétique, autant qu'à l'également et à la provocation) ne survient qu'après l'impression finale, mécanisée et sérielle, sur le papier léger d'un journal illustré ou d'un quotidien. » C'est le contexte d'utilisation qui définit prioritairement le choix de la photographie de presse, qui en explique le contenu et permet d'en apprécier la qualité et la pertinence. « L'arracher de son support pensé pour être éphémère, l'isoler de la composition complexe d'une double page de magazine ou du grand format d'un quotidien, c'est en faire autre chose, c'est la *dénaturer*. »<sup>36</sup>

- Les résultats de l'examen des photographies d'Edipresse que nous avons conduite, sans disposer d'études comparables – la modestie de la bibliographie nous a encouragé à inscrire un tel sujet auprès des écoles de formation en sciences de l'information –,<sup>37</sup> confirment l'obligation d'inscrire la photographie dans son contexte de fabrication et de publication :
- La photographie publiée dans le journal ne reproduit pas nécessairement la photographie réalisée par le photographe, le photographe n'est pas « le seul responsable de l'acception de son image. Celle-ci, choisie, recadrée, agencée, légendée, mise en pages, accompagnée par d'autres images d'origines diverses, est le fruit d'un travail collectif qui comprend certes le photographe, mais qui inclut tout autant l'employé d'agence de presse, le rédacteur d'image, le compositeur, le photolithographe et enfin les récepteurs. »<sup>38</sup> « Dans le monde de la presse, une fois la photo prise, tout n'est de loin pas terminé. Le journal reste à faire. Le déclenchement de l'obturateur n'est que le premier acte du processus de création d'un magazine ou d'un quotidien qui ne se conclut qu'au moment où ces derniers sont mis à la disposition des lecteurs. »<sup>39</sup> La photographie de presse répond d'abord à la demande du journaliste qui en fait la demande, elle est indissociable du binôme « information » « illustration ».

36 Haver, Gianni (Hg.) : Photo de presse. Usages et pratiques. Lausanne 2009, 8.

Le mot est souligné dans le texte d'origine par son auteur, Gianni Haver.

37 Nos constats sont empruntés au travail de bachelor de la Haute Ecole de gestion de Genève-Filière Information documentaire, de Cardinaux, Aurélie : Gestion et valeur patrimoniale d'un fonds de photographies de presse aux Archives cantonales vaudoises. Genève 2009, 132 et 96 (Annexes). Nous renvoyons à ce travail pionnier sur la photographie de presse en Suisse pour la présentation détaillée des composantes du fonds et du fichier central.

38 Haver, Photo de presse, 8.

39 Iseli, Jean-Luc : Maîtriser l'image. Du clic à la rotative. In : Haver, Photo de presse, 261.

- Il faut attendre les années 1970 pour que les photographies reçoivent leur légende ; jusqu'alors, c'est l'article de presse qui expliquait la photographie ;
- En moyenne, moins du 10 % des photographies ont été publiées une ou plusieurs fois, le reste constituant des sources inexploitées et originales ;
  - La photographie, d'abord modestement représentée dans le journal entre le début des années 1920 et jusqu'à la fin des années 1950,<sup>40</sup> devient prépondérante dès l'année 1964, sous l'effet de l'*Exposition nationale de Lausanne*. Ensuite de quoi, elle a tendance à être l'information principale du journal.
  - Les dossiers photographiques sont le plus souvent la simple accumulation de photographies sous un même thème ou la même entrée. Cela veut dire qu'il faut être prudent dans la compréhension du thème ou de l'entrée, car le même mot n'a pas le même sens pris, sur 40 à 50 photographies. Ainsi, les photographies sur l'agriculture publiées à la fin de la Deuxième Guerre mondiale et celles parues au début des années 1990 ne désignent pas la même idée, les plus anciennes parlant d'agriculture intensive, les plus récentes de la chaîne de santé et de la biodiversité.

### Les apports souhaités des archivistes

De notre point de vue, il ne fait pas de doute que les archivistes ont un rôle à jouer dans le dispositif de la conservation de la photographie, en particulier de la photographie analogique de presse, en réel péril de disparition en Suisse sous les effets de la numérisation et d'une relative indifférence des institutions de la conservation qui ne la considèrent pas nécessairement comme un bien patrimonial. Il est indispensable de repenser, à l'instar de ce qui a été proposé pour le fonds Ringier, des méthodes d'évaluation et de description adaptées devant les phénomènes de masse. Il n'est plus possible d'invoquer la conservation intégrale, le classement pièce à pièce, il faut oser rompre avec des pratiques éculées et ataviques. En plus des critères de tri, l'archiviste peut apporter à la réflexion sa pratique du fonds et de son producteur, ainsi que le contexte de production.

Dans ce contexte, alors que les masses informationnelles et documentaires sont exponentielles, on assiste curieusement à une double approche, celle de l'atomisation d'une part et celle du traitement de masse d'autre part.

La première conduit à une individualisation effrénée et compulsive des données et des documents, souvent oublieuse de leur contexte et de leur environnement. Il n'est plus question de l'ensemble, du fonds, de la collection, mais de la

40 Le premier reportage photographique date du 11 et 12 septembre 1946, lors de la venue en Suisse du premier ministre Winston Churchill (1874–1965), qui rend visite aux autorités du canton de Vaud et du canton de Zurich.

pièce, de l'article et de l'individu. C'est le support qui l'emporte sur la nature des informations, c'est la pièce manquante qui prend le pas sur l'ensemble. Selon l'individualisation donnée aux démarches, on assiste à une sorte de fétichisation de la photographie. Au lieu de réfléchir en termes de globalité et de contexte, on recherche la plus petite pièce.

Le second phénomène est opposé au premier, où ce n'est pas l'individu qui est revendiqué pour sa singularité, son originalité ou sa spécificité, mais la masse qui l'emporte.

Il est indispensable dans tous les phénomènes conservatoires de recenser les forces et les limites des institutions existantes, de rechercher les complémentarités et les partages. La mise en réseau des compétences et des responsabilités est une manière de contourner la frénésie de la conservation et d'alléger les enjeux financiers. L'archiviste doit pouvoir travailler avec les muséographes et les bibliothécaires, en faisant valoir ses atouts et ses pratiques professionnelles. Dans le domaine de la photographie comme dans d'autres, il y a encore de nombreux malentendus entre les professionnels. Il est temps de penser différemment et en commun, d'oublier l'arrogance et de prôner le pragmatisme. Dans ce dialogue interprofessionnel, sans doute aussi intergénérationnel, l'archiviste a à l'évidence une place déterminante, non pas en lançant l'anathème, mais bien en faisant valoir son positionnement.

## Abstract

Wenn man von Fotoarchiven spricht, vergisst man nur allzu oft, dass auch unsere Partner solche Archive besitzen. Meist denkt man zuerst an die Museen, vor allem an die spezialisierten Häuser, und erst dann an die Bibliotheken und Archive. Dieser Text legt den Standpunkt der Archive dar und nimmt dabei vor allem Bezug auf die Erfahrungen des Staatsarchivs der Waadt im Bereich der Fotografie. Nicht zuletzt wird darin die derzeitige Bearbeitung von 200 000 Negativen und Dias des Medienkonzerns Edipresse Publications S. A. behandelt. Archive achten auf dokumentarische Einheiten und darauf, wer oder was

sich darin äussert, wie sie entstanden sind und auf welchen Kompetenzen sie beruhen. Deshalb sind Begriffe wie Bestand, Wahrung des Bestands, Herkunft und Urheber für die Bewertung der Bestände so entscheidend. Kein aus einem Bestand stammendes Dokument wird isoliert betrachtet. Jedes ist Teil eines Ganzen und nur in seinem Kontext erfassbar.

Archive sind daran gewöhnt, Massen von Dokumenten zu bearbeiten. Sie verfügen darum über eine universelle Bewertungsnorm, die der archivischen Beschreibung dient und die auf der Grundlage eines doppelten Einordnungsprinzips entwickelt wurde:

der Analyse auf einer Ebene und der Analyse auf mehreren hierarchischen Ebenen. In diesem Zusammenhang ist man nicht dazu verpflichtet, Fotografien Stück für Stück auszuwerten. Je nach Interesse nehmen sie im Klassifizierungsplan eine mehr oder weniger privilegierte Stellung ein. Sie werden eher in Gruppen analysiert, die wiederum Ebenen bilden, als einzeln.

Es ist kein Zufall, dass Archivare oft nicht als Personen gelten, die sich darauf verstehen, etwas zu bewahren, sondern eher als diejenigen, die wissen, wie man etwas zerlegt. In jedem Fall ist der Archivar hier eine Art «Herr über Leben und Tod». Allerdings legt er seine Auswahlkriterien offen und notiert auch, was er entfernt hat.

In einer Zeit, in der die analoge Pressefotografie in der Schweiz ernsthaft vom Aussterben bedroht ist, kann man ihre vollständige Konservierung nicht

mehr einfordern. Gründe für ihr Verschwinden sind die Auswirkungen der Digitalisierung, eine gewisse Gleichgültigkeit der Spezialisten oder auch ihre ablehnende Haltung gegenüber dem Kulturerbe. Bei allen Erhaltungsprojekten ist eine Erhebung der Kräfteverhältnisse und auch der Grenzen der bestehenden Einrichtungen unverzichtbar. Man muss herausfinden, wie man sich gegenseitig ergänzt und was man teilen kann, um dadurch die finanzielle Belastung zu verringern. Auf dem Gebiet der Fotografie, und auch in anderen Bereichen, gibt es zwischen den Fachleuten noch zahlreiche Missverständnisse. Im Rahmen dieses fach- und gewiss auch generationsübergreifenden Dialogs nimmt der Archivar eindeutig eine Schlüsselposition ein – jedoch nicht durch eine ablehnende, sondern durch eine erklärende Haltung.



# Das Fotoerbe sichern

Walter Leimgruber, Nora Mathys, Markus Schürpf, Andrea Voellmin

Die Diskussion, mit der die Aarauer Tagung «Über den Wert der Fotografie» ihren Abschluss fand, brachte engagierte Stellungnahmen. Konsens herrschte unter den Beteiligten darin, dass das fotografische Erbe zwar gesichert werden muss, dass jedoch nicht alles aufbewahrt werden kann und soll.

Allerdings bestehen grosse Meinungsverschiedenheiten über das Ausmass der aufzubewahrenden Bilder. Während die einen mit Verweis auf die Möglichkeiten der Digitalisierung nur eher seltene historische Formen analoger Fotografie aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert und von allen späteren Techniken lediglich Referenzbilder als aufbewahrungswürdig sehen, möchten andere überhaupt keine Bilder entsorgen, um den integralen Zusammenhang von Sammlungen zu erhalten. Es ist zweifellos so, dass die digitale Technik überaus nützliche Werkzeuge für die Erschliessung wie auch für die Zugänglichkeit und die Anwendungsbereiche analoger Fotosammlungen bietet. Diese werden heute von praktisch allen sammelnden Institutionen genutzt. Dennoch muss festgehalten werden, dass Digitalisate analoge Fotografien nicht ersetzen können, da letztere immer auch Zeugen bestimmter Techniken sind, welche den gesellschaftlichen Gebrauch mitbestimmen, wie dies auch die sogenannte Florence Declaration mit ihren Empfehlungen zum Erhalt analoger Fotoarchive festhält: «Jede Technologie formt nicht nur die Wege von Übertragung, Konservierung und Gebrauch von Dokumenten, sondern auch deren Inhalt. Fotografien sind nicht von ihrem Träger unabhängige Bilder, sondern vielmehr Objekte, deren Materialität eine sowohl räumliche wie zeitliche Dimension besitzt. Ein analoges Foto und dessen digitale Reproduktion sind weder das Gleiche noch das Selbe.»<sup>1</sup> Und weiter: «Keine Übertragung von einem Medium in ein anderes geschieht ohne Einfluss auf Zustand und Inhalt des Objekts. Es entsteht vielmehr ein neues, vom Original verschiedenes Objekt. Die Konsultation eines analogen Fotos ist eine qualitativ andere Erfahrung als die seiner digitalen Reproduktion, da jede Technologie die Art und Weise der Verwendung von Informationen

verändert.»<sup>2</sup> Analoge Fotografien sind also immer auch materielle Objekte mit eigener Biografie, die wie die Objekte im Museum nicht einfach durch ein Replikat oder ein Digitalisat ersetzt werden können. Wie bei klassischen Objektsammlungen stellen sich Fragen nach der Technik der Herstellung, der Überlieferungsgeschichte, der sich wandelnden Nutzung und Deutung seiner Funktion, des Kontextes und der Systematik in einer Sammlung. Deshalb sollten analoge und digitale Formate nicht gegeneinander ausgespielt, sondern ihre jeweiligen Vorteile und Grenzen anerkannt werden, sodass sie in der Erschliessung, Nutzung und Forschung möglichst optimal miteinander verbunden werden können und sich gegenseitig ergänzen.

Archive, Museen und Bibliotheken, die erhaltenden Institutionen, spielen für die Produktion und die Interpretation von Wissen eine enorme Rolle, wie die Forschungen zu historischen Archiven und Sammlungen in den letzten Jahren detailliert belegt haben. Archive sind Werkzeuge, gleichzeitig aber auch Produzenten von Wissen, und sie werden mit der Zeit selbst zu Gegenständen der Forschung. Die bestehenden Sammlungen und Archive geben über viele Fragen Auskunft. Es gilt daher auch hier, Lösungen zu finden, welche die Vor- und Nachteile der einzelnen Zugänge verbinden. «Die Digitalisierung bietet einerseits neue Wege der Interpretation, versperrt jedoch gleichzeitig andere; sie verschafft der Wissenschaft neue Formen der Recherche, während sie andere behindert, wenn nicht unmöglich macht. Digitale Fotoarchive generieren andere Fragestellungen als analoge Fotoarchive.»<sup>3</sup> Zentral für die Forschung ist die Transparenz der Sammlungs- und Bewertungspraktiken, damit die Geschichte der Sammlungen und Archive nachvollziehbar bleibt. Noch ungelöst ist zudem die Frage der Langzeitarchivierung digitaler Informationen. Vorschnelle Entscheidungen könnten deshalb verheerende Folgen haben.

Als zentrales Problem wurde an der Tagung weiter die Tatsache bezeichnet, dass die Übersicht über die aufbewahrenden Institutionen und die Koordination unter denselben mangelhaft ist. Nicht selten gelangen Fotografien an Institutionen, zu denen sie nur bedingt passen oder die wenig Erfahrung mit deren Aufbewahrung haben. Oft wissen die Betroffenen nicht genau, wie sie vorgehen sollen oder an wen sie die Fotos weitergeben können. Wie die Tagung eindrücklich gezeigt hat, gibt es ein enormes Wissen und viele Konzepte über den Umgang mit historischen Fotografien. Gerade die Vielfalt aber macht klar, dass es nicht *einen* richtigen Weg gibt, sondern zahlreiche unterschiedliche Ansätze, die alle ihre Berechtigung haben, abhängig von den jeweiligen Aufgaben der Institutionen. Die Frage nach möglichen Vorgehensweisen bei der Bewertung von Fotografien wurde mit der Präsentation verschiedener Ansätze und Kriterien in einer ersten Runde beantwortet – wenn

---

2 Florence Declaration, 1.

3 Florence Declaration, 3.

auch nur vorläufig. Denn es wurde deutlich, dass die Diskussion weitergeführt werden muss. Was fehlt, ist eine gemeinsame Basis, um den Prozess voranzutreiben. Eine Basis nicht in dem Sinn, dass es für alle die gleiche Patentlösung braucht. Wichtig ist vielmehr, eine breite Palette an Varianten anbieten zu können und zu wissen, welche in einem konkreten Fall angebracht ist. Dieses Wissen ist häufig weder bei denjenigen, die historische Fotografien besitzen, noch bei denjenigen, die sie als Institutionen übernehmen sollen, vorhanden.

Und es fehlen Koordination und Absprache: Wenn, um die grossen schweizerischen Medienarchive als Beispiel zu nehmen, das Edipresse-Archiv im Staatsarchiv des Kantons Waadt in einer bestimmten Form aufgearbeitet wird, im Schweizerischen Nationalmuseum ein zweites grosses Pressearchiv vorhanden ist und in Aarau ein drittes, stellt sich dringend die Frage nach möglichen Zusammenarbeits- und Kooperationsformen, um möglichst viele verschiedene Aufbewahrungskriterien anzuwenden, auf diese Weise unterschiedliche Aspekte der jeweiligen Archive herauszuarbeiten und so der Forschung die Möglichkeit zu geben, an dem einen Ort Informationen zu erhalten, die an den anderen nicht mehr verfügbar sind. Mit Absprachen lässt sich die Arbeit in den verschiedenen Institutionen zudem in speziellen Bereichen vertiefen.

In den vielen Fotobeständen liegt ein Potential, das erst zu einem kleinen Teil gesichert und zu einem noch kleineren Teil genutzt wird. Um dies zu verbessern, braucht es zuerst einmal einen Überblick darüber, was wo vorhanden ist und welche Institution was sammelt, damit die Bestände und Sammlungen möglichst ideal platziert werden können. Koordination und Absprachen sind das wichtigste Instrument, um die gewaltige Aufgabe mit den bereits vorhandenen und noch anfallenden Fotobeständen zu bewältigen. Hier sind die Arbeiten an einem nationalen Repertorium der historischen Fotografie voranzutreiben.

Ein weiteres zentrales Diskussionsthema war die Lobbyarbeit auf lokaler, kantonaler wie auf eidgenössischer Ebene. Nach den eher negativen Erfahrungen mit dem erst gerade in Kraft getretenen Kulturgesetz ist es von grösster Wichtigkeit, dass sich die bewahrenden Institutionen zusammen mit der Forschung engagieren und sich auch auf dem politischen Parkett für die Erhöhung der Mittel zur Erhaltung des fotografischen Erbes einsetzen. Mit Blick auf die nächste Kulturbotschaft muss in der nationalen Politik genügend Rückhalt geschaffen werden, um die Basis für eine vernünftige Fotopolitik zu legen. Der Bund hat einen Teil der Verantwortung und der Kosten zu übernehmen, analog zu anderen Bereichen wie etwa der Denkmalpflege, damit nicht die ganze Last von den Kantonen getragen werden muss. Geht es um national bedeutende Bestände, muss er sich subsidiär am Aufwand beteiligen. Es kann nicht sein, dass der Bund sich bei einem zentralen Medium kaum engagiert, weil dieses erst jetzt – in einer Phase der Zurückhaltung, neue

staatliche Aufgaben zu übernehmen – dringliche Probleme der Aufbewahrung aufwirft, während er in andere Bereiche wie Museen, Publikationen, Denkmalpflege et cetera grosse Summen investiert. Die Medien des 19. und 20. Jahrhunderts sind für das Verständnis und die Erforschung der schweizerischen Gesellschaft von genau so grosser Bedeutung wie andere Formen der kulturellen Tradierung. Die Fotografie ist daher in Zukunft verstärkt auch im Bereich der Kulturerhaltung zu verankern, ergänzend zur Kulturförderung, wo das aktuelle Fotoschaffen unterstützt wird. Es ist von zentraler Bedeutung, analoge Fotografien als Dokumente der Vergangenheit für die zukünftigen Fragen der Wissenschaft zu erhalten.

Auch die Wissenschaft kann bei der Lobbyarbeit eine zentrale Rolle spielen. Gegenüber der Politik ist sie eine wichtige Stimme für den Wert der Fotografien in der Forschung sowie für die Notwendigkeit der Mittel zu deren Erhalt und Aufbereitung. Die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die sich mit Fotografie beschäftigen, meist nur wenige in ihrem Fach – ob in der Kulturanthropologie, der Geschichte und Kunstgeschichte, den Bildwissenschaften, der Geografie oder anderen Disziplinen – sollten sich zusammenschliessen und ihre gemeinsamen, fächerübergreifenden Interessen vertreten.

Als Beispiel für das neue und – verglichen mit anderen Überlieferungsformen – andersartige Potential, das in der Fotografie steckt, wurde ein Ausspruch von François Cheval vom Museum Nicéphore Niépce in Chalon-sur-Saône rezipiert. Einer seiner Kommentare, der sich auf Fotoalben bezieht, lautet, die Fotografie habe es den Leuten erlaubt, ihre eigene Familienbiografie zu schreiben. Die Schrift habe dies nie sehr vielen ermöglicht. Fotografie ist ein Medium und eine Kommunikationsform von weit universellerem Ausmass als andere. Und sie steht damit für die moderne Gesellschaft wie kein anderes Produkt, spiegelt deren Eigenschaften und Werte: Sie dokumentiert die Vielfalt der Lebens- und Arbeitsweisen, den Konsum, die Freizeit, die Alltagskultur, die sozialen Beziehungen und Konflikte. Sie betont den der modernen Gesellschaft inhärenten Dualismus zwischen Individualität einerseits und dem Phänomen der Masse und des Massenhaften andererseits, zwischen Nutzen und Gebrauch einerseits und Ästhetik und Kunst andererseits. Sie verkörpert in ihrer allgemeinen, im Laufe der Zeit immer uneingeschränkteren Verfügbarkeit schliesslich auch ein demokratisches Ideal.

Den Schlusspunkt der Tagung setzte folgende Prognose: Wir sind am Ende der Ära der analogen Fotografie, und es wird noch eine ganze Generation von Fotografen mit ihren Nachlässen auf uns zukommen. Was wir heute sehen, ist nur die Spitze des Eisbergs. Treffen wir keine Vorkehrungen, werden wir den Eisberg nicht rammen, dieser wird – was in der heutigen Zeit der Klimaerwärmung wahrscheinlicher ist – einfach wegschmelzen, bevor wir ihn überhaupt zur Kenntnis nehmen konnten.

## Zu den Autorinnen und Autoren

### **Marie Beutter-Panhard**

a depuis 2004 son propre atelier de conservation et de restauration du patrimoine photographique. Elle enseigne la restauration dans différents centres de formation. Elle a fait ses études à la Sorbonne à Paris, à l'École du Louvre et à l'Université de Tours. Elle a réalisé des projets pour la Maison Jean Cocteau, le Château de Versailles, le Musée français de la Photographie, le Musée du Quai Branly, le Musée d'Orsay, la Cinémathèque de Paris, le Musée des Arts décoratifs de Paris et la Fondation Cartier.

### **Gilbert Coutaz**

est directeur des Archives cantonales vaudoises depuis 1995 après avoir été archiviste de la Ville de Lausanne (1981–1995). Il a été président de l'Association des archivistes suisses (1997–2001) et membre du comité de la Section des Associations professionnelles des archives (1992–2000). Il est président-fondateur de Réseau Patrimoines, l'Association pour le patrimoine naturel et culturel du canton de Vaud. Il enseigne également dans le cadre du Master of Advanced Studies in Archiva, Library and Information Science, aux universités de Berne et Lausanne.

### **Delphine Desveaux**

est docteur en Histoire de l'art moderne et contemporaine (Paris IV/Sorbonne). Après de nombreuses expériences tant au sein de musées que d'agences de presse ou de services photos de magazines, elle dirige les collections Roger-Viollet, léguées à la Ville de Paris par ses fondateurs en 1985. Elle a mis en place au sein des collections des procédures de tri et de campagne de numérisation des œuvres, accompagnées de procédures d'inventaire, de reconditionnement et de documentation. Elle a rejoint la Parisienne de Photographie lors de sa création pour y occuper le poste de directrice des collections Roger-Viollet et des projets culturels.

### **Rudolf Gschwind**

studierte Chemie an der Universität Basel. Seit 1980 ist er Leiter der Abteilung für wissenschaftliche Fotografie am Institut für Physikalische Chemie der Uni

Basel. Anfang 2001 erfolgte der Transfer der Abteilung in die Philosophisch-Historische Fakultät, wo das Imaging and Media Lab entstand. 1985 verbrachte er einen einjährigen Forschungsaufenthalt bei der Firma Ilford in der Gruppe Electronic Imaging. Seine Hauptforschungsgebiete sind Farbfotografie, Erhalt des audiovisuellen Kulturgutes und digitale Archivierung.

### **Jens Jäger**

studierte Geschichte, Literaturwissenschaft und Volkswirtschaft an der Universität Hamburg. Er promovierte zur Fotografiengeschichte Deutschlands und Englands im 19. Jahrhundert und habilitierte über die Entstehung des internationalen Verbrechens. Er nahm Lehraufträge an den Universitäten Hamburg, Bremen und Köln wahr, forschte in England, Frankreich und Österreich und arbeitete am SFB Medien und kulturelle Kommunikation mit. Zurzeit ist er als Privatdozent und Heisenberg-Stipendiat an der Universität Köln. 2010/2011 hatte er Vertretungsprofessuren an den Universitäten Köln und Heidelberg inne.

### **Walter Leimgruber**

leitet das Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Universität Basel. Davor war er Redaktor beim Schweizer Fernsehen und Projektleiter verschiedener Ausstellungen. Er ist Forschungsrat des Nationalfonds, wo er die Abteilung Geistes- und Sozialwissenschaften präsidiert, Vorstandsmitglied der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften und Mitglied der Steuerungsgruppe von Bund und Kantonen zur Umsetzung der UNESCO-Konvention für das immaterielle Kulturerbe. Seine Forschungsgebiete umfassen Kulturtheorie und -politik, Migration und Transkulturalität, visuelle und materielle Kultur.

### **Olivier Lugon**

est historien de l'art, professeur à l'Université de Lausanne. Spécialiste de l'histoire de la photographie, il a notamment publié différents ouvrages sur la photographie en Allemagne et aux Etats-Unis, et sur la question des archives photographiques. Il dirige actuellement le projet de recherche FNS « L'exposition moderne de la photographie, 1920–1970 » et prépare un livre sur ce thème.

**Nora Mathys**

studierte Geschichte, Politikwissenschaften und Staatsrecht in Bern und Prag und promovierte nach einem Forschungsaufenthalt am Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine der École des hautes études en sciences sociales in Paris am Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie der Universität Basel zur privaten Fotografie. Sie arbeitete in verschiedenen Bildarchiven und für das Büro für Fotografiegeschichte in Bern, zurzeit leitet sie im Staatsarchiv Aargau das Projekt Ringier Bildarchiv.

**Peter Pfrunder**

studierte Germanistik, Europäische Volksliteratur und Englische Literatur in Zürich, Montpellier und Berlin und promovierte 1988. Er war Kulturredakteur, freier Journalist, Buchautor und Ausstellungskurator. 1995 bis 1998 war er Co-Leiter des Forums der Schweizer Geschichte/Schweizerisches Landesmuseum, Schwyz und seit 1998 ist er Direktor der Fotostiftung Schweiz (Zürich/Winterthur). Er zeichnet sich verantwortlich für zahlreiche Publikationen und Ausstellungen zur Schweizer Fotografie.

**Andreas Ritter**

studierte Rechtswissenschaften an der Universität Zürich und promovierte am Lehrstuhl für Immaterialgüter-, Medien-, Arbeitsrecht und Rechtssoziologie. Nach dem Erwerb des Anwaltspatents im Jahr 1996 und mehrjähriger Tätigkeit in einer grösseren wirtschaftsrechtlich orientierten Kanzlei in Zürich gründete er im Jahre 2001 seine eigene Kanzlei. Neben seiner Tätigkeit als Anwalt mit einer Spezialisierung in den Bereichen Kunstmarkt und Unterhaltungsindustrie ist er Präsident des Kunstvereins Walcheturm und Stiftungsrat der Stiftung für konkrete und konstruktive Kunst in Zürich. Er verfasste verschiedene Publikationen zum Kunstmarkt.

**Carole Sandrin**

est historienne de la photographie et commissaire associée d'exposition. Elle a complété sa formation par un master professionnel de conservation préventive des biens culturels à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (2000). Nommée vice-présidente de la Société française de photographie (SFP) en juin 2011, elle a été responsable de ses collections de 2005 à 2011. Depuis avril 2011, elle est conservatrice au Musée de l'Elysée à Lausanne où elle est

notamment responsable du fonds photographique Charlie Chaplin et en charge de la conservation préventive.

**Markus Schürpf**

absolvierte die Fachklasse Freie Kunst in Luzern und studierte Kunstgeschichte, Ethnologie und Architekturgeschichte in Bern. Seit 1999 führt er in Bern das Büro für Fotografiegeschichte. Neben den Projekten, die das Büro realisiert, ist er als Autor, Ausstellungsmacher und Berater tätig.

**Elodie Texier-Boulte**

est restauratrice du patrimoine photographique, titulaire d'un Master professionnel en Conservation-restauration des biens culturels à l'Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne (2002). Elle a une formation initiale en Histoire de la photographie (chez Michel Frizot à l'École du Louvre et chez Michel Poivert à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Elle a complété sa formation par une année de stages à New-York et en Ecosse. Depuis 2003, elle a mené en tant qu'indépendante des campagnes de restauration avec le Musée d'Orsay, le Musée du Quai Branly, la Cinémathèque française, la Société française de Photographie le Centre Pompidou et le Musée Lalique.

**Andrea Voellmin**

absolvierte die Höhere pädagogische Lehranstalt Zofingen und war danach als Primarlehrerin tätig, bevor sie Allgemeine Geschichte, Volkswirtschaft und Osteuropäische Geschichte an der Universität Zürich mit Schwerpunkt Wirtschaftsgeschichte studierte. 1995/96 war sie Leiterin des Firmenarchivs der Schweizerischen Kreditanstalt und anschliessend stellvertretende Leiterin des Firmenarchivs der Credit Suisse Group. Seit 1999 ist sie Staatsarchivarin des Kantons Aargau.

**Bernd Weise**

studierte Visuelle Kommunikation in Essen sowie Publizistik, Geschichte und Politikologie in Berlin. Ab 1981 war er freier wissenschaftlicher Mitarbeiter der Photographischen Sammlung/Berlinische Galerie und ab 1989 Geschäftsführer des Bundesverbandes der Pressebild-Agenturen und Bildarchive in Berlin. Er ist Lehrbeauftragter für Fotojournalismus an der FU Berlin und publiziert zu



Themen der Pressefotografie und -geschichte. Seit 2001 ist er Sachverständiger für Presse- und Illustrationsfotografie, Fotobewertung und Fotovergütung für Gerichte und ehrenamtliches Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats der Stiftung Preussischer Kulturbesitz. Er arbeitet seit 2010 als freiberuflicher Publizist und Gutachter in Berlin.

### **Jean-Marc Yersin**

a travaillé comme photographe dans la publicité, le commerce, le reportage et la photographie médicale. Après un poste de photographe aux Musées d'art et d'histoire de Genève il est actuellement conservateur du Musée suisse de l'appareil photographique à Vevey dont il partage la direction avec Pascale Bonnard Yersin, archéologue de formation. Il est membre du réseau de compétences pour la photographie de Memoriav.



